TECHE
UDINE

MANOSCRITTI

FONDO PRINCIPALE

Manoscritto n. P_MSS_1027

Nel Fondo Principale sono confluiti la maggior parte dei lasciti manoscritti pervenuti alla Biblioteca Civica «Vincenzo Joppi» nel corso del tempo: si tratta perciò di un fondo composito nel quale è possibile trovare manoscritti di argomento liturgico, scientifico, giuridico, botanico e altro.

Collocazione:

Biblioteca Civica "Vincenzo Joppi", Udine
https://www.techeudine.it/fondo-principale
https://www.sbhu.it/

LETTERE

P.M. GALLOTTI

CO. RICCATI

1027

BIBLIOTECA COMUNALE
VINCENZO JOPPI
UDINE

N. ANT 1027

Commerzio di Lettere
intorno al Contrappunto
fra il P. Francescantonio Vallotti M. C.
Maestro di Cappella nella Basilica di
S. Antonio di Padova,
ed il Co. Giordano Riccati.

Dimostrazione del Metodo, di cui si serve
il Rev.do Maestro Vallotti,
per determinare gli accompagnamenti di tutte le note
in serie contenute in un'Ottava;
mentre si ascende per Terza maggiore.

Abbiasi la progressione di due Ottave, come segue

DO, Re, Mi, FA, SOL, La, Si, do, re, mi, fa, sol, la, si, do
24. 27. 30. 32. 36. 40. 45. 48. 54. 60. 64. 72. 80. 90. 96.

Se io esprimo il numero di tremiti, che fa la corda (DO) in un dato tempo per (24), egli è manifesto, che (48) ci esprimerà il numero delle oscillazioni del (do) acuto, e (96) quelle del (do) sopra acuto. Quindi presa fra i due numeri (24)(48) la media Aritmetica (36), questa mi determinerà i tremiti di un'altra corda (SOL), la quale risponderà in Quinta al (DO) grave, ed in Quarta all'acuto.

Ma da questa corda (SOL) dee corrispondere in Ottava il (sol) acuto, che in conseguenza si esporrà per (72), fra i quali due suoni trovandosi di mezzo il (do), che fa la Quarta col (SOL) grave, e la Quinta coll'acuto; egli è manifesto, che l'Ottava fra (SOL), e (sol) è divisa in ragione Armonica. Da ciò si ricava, che presa una volta in Musica la media Aritmetica, egli è di uopo, che ci entri necessariamente l'Armonica: e non essendovi maggior ragione, che faccia una più grata sensazione piuttosto relativamente ad una nota che all'altra; bisognerà ivi collocar questa media fra li due (DO)(do), e sarà la nota (FA) espressa per (32), che si accorda in Quinta col (do) acuto, ed in Quarta col grave; e in tal guisa avremo le tre corde fondamentali (DO)(SOL)(FA).

A questo passo si noti, che dividendosi l'Ottava Aritmeticamente, e Armonicamente, ambo queste divisioni ci danno le medesime consonanze, vale a dire la Quinta, e la Quarta; con questa differenza però, che la ragione Aritmetica accoppia la Quinta col basso, e la Quarta coll'acuto; laddove l'Armonica fa tutto all'opposto

all' opposto; e conseguentemente la prima è più perfetta della seconda, passando una proporzione più semplice fra due e tre, che tra tre e quattro; ed esprimendosi le tre note in ragione Aritmetica colla serie (2 . 3 . 4); mentre quelle in ragione Armonica si esprimono colla doppiamente inversa ($\frac{1}{4}$. $\frac{1}{3}$. $\frac{1}{2}$), che ridotta a numeri interi equivale alla seguente (3 . 4 . 6). Ora ognun vede quanto sia più semplice la prima serie (2 . 3 . 4) a confronto della seconda (3 . 4 . 6). Qualunque altra divisione ci dà proporzioni assai più composte; e quindi se ne deduce, che le due più perfette medie, che possano collocarsi tra due corde, che si rispondano all' Ottava, sono in primo luogo l' Aritmetica, in secondo l' Armonica.

Resta che a ciascuna delle note principali (DO) (SOL) (FA) si applichi il più perfetto accompagnamento, che consiste nell' Ottava, e nella Quinta, come si è detto, ed in oltre nella Terza maggiore, che trae la sua origine dalla divisione Aritmetica della Quinta. Che questo sia il più perfetto accompagnamento si deduce da due motivi: il primo, perchè la Quinta, e Terza maggiore nascono da una replicata divisione aritmetica, la quale siccome la più semplice, ci dà le più perfette armonie accoppiate col basso: il secondo perchè sotto un tale accompagnamento, si sentono tutte le musiche consonanze, o relativamente alla nota principale, o alle secondarie, senza che si introduca dissonanza veruna.

Se dunque alle tre note fondamentali (DO) (SOL) (FA) accoppieremo i respettivi accompagnamenti di Terza maggiore, Quinta, e Ottava, avremo la divisione Diatonica dell' Ottava. Conciossiachè il (DO), oltre il (do acuto), e il (SOL), ci dà anche il (Mi), che rispondendo in Terza maggiore al (DO) ci viene rappresentato dal (30). Similmente la Terza maggiore, e la Quinta del (FA) sono (La) = (40), e (do) = (48). Rimane l' accompagnamento di (SOL), la di cui Terza maggiore (Si) è uguale a (45), e la Quinta (re) = (54), che ci dà l' Ottava (Re) = (27): e così passo passo si sono trovati i valori tutti delle note, che compongono l' Ottava

divisa

divisa Diatonicamente. Da ciò si vede, quanto bene si sia adattato, non solo alla corda principale (DO), ma ancora alle due altre (SOL) (FA) l'accompagnamento di Terza maggiore, Quinta e Ottava; perchè così operando è nato, in forza del nostro metodo, il Sistema Diatonico tanto celebre appresso agli Antichi, e ai Moderni, e che è stato sempre mai considerato come la base della Musica. Chi in vece delle consonanze giuste, avesse sostituito le prossime, averebbe trovata la stessa divisione nei varj Sistemi temperati; la quale altro non è che la scala, con cui da nostri Musici si solfeggia il tuono con 3ª magg.

Credo che dalle cose dette, senz'altre avvertenze illustra da se la maniera d'accompagnare messa in prattica dal Padre Maestro Vallotti. In fatti alla nota principale (DO) si dee dare Terza maggiore, Quinta, e Ottava. La nota seguente (Re), che appartiene a (SOL), siccome co'l suo mezzo trovata, vi chiede l'accompagnamento di (SOL). La terza (Mi) nota propria di (DO) ricerca l'accompagnamento di DO. (FA) nota principale vuole Terza maggiore, Quinta, e Ottava. (SOL) all'incontro ha doppia figura: se si considera come nota fondamentale ammette il solito accompagnamento di Terza maggiore, Quinta, e Ottava; e se si prende come dipendente da (DO), assume l'accompagnamento della sua principale. (La) vuol l'accompagnamento di (FA), da cui dipende; e finalmente (Si) per la stessa ragione l'accompagnamento di (SOL).

Con un metodo non dissimile si scoprono gli accompagnamenti di qual si voglia Tuono con Terza minore, il quale è come una dipendenza dell'altro con Terza maggiore, ed è meno perfetto, perchè la Quinta si divide in ragione Armonica.

Non lascio però di notare una circostanza in sì fatto Tuono, che se alle due note fondamentali, nascenti dalle divisioni Aritmetica, ed Armonica dell'Ottava, accoppierò oltre la Quinta la Terza minore; mi si presenterà la seguente serie di note;

LA, Si, do, RE, MI, fa, sol, la
40. 45. 48. $53\frac{1}{3}$. 60. 64. 72. 80.

Essa è simile alla già superiormente trovata, salvo che vi si trova alterato il valore di (RE) uguale nel nostro caso a ($53\frac{1}{3}$). La ragione di ciò si è perchè nel Sistema Diatonico essendo la Quinta (RE) (la) calante di un Comma; la Quarta (LA) (RE), ch'è complemento all'Ottava riceve per la stessa misura difetto, che ha dato l'origine ai Sistemi temperati, nei quali la corda (RE) tanto nel Tuono con Terza maggiore, quanto in quello con Terza minore si esprime collo stesso numero. Questa serie di note sarà la scala, che cammina dall'acuto al grave.

Se poi alle note fondamentali (RE) (MI) in cambio della minore si accoppierà la Terza maggiore, si rinnoverà la scala, che all'opposto procede dal grave all'acuto, come segue.

LA, Si, do, RE, MI, fa#, sol#, la
40. 45. 48. $53\frac{1}{3}$. 60. $66\frac{2}{3}$. 75. 80.

[illegible]

Ill.mo Sig.re Sig.r P.ron Col.mo

Padova – 10 – Gen.o 1735

Le rendo la dovuta umilissime grazie del favore fattomi in parteciparmi la di Lei ingegnosissima Dimostrazione circa l' ascendere e discendere del Tuono. Ella è per verità molto ben esposta, e con tutta la chiarezza desiderabile spiegata. In essa poi fra le altre cose assai mi piace la considerazione che fa V. S. Ill.ma della doppia figura che fa la quinta corda (sol), perchè infatti quando la scala è perfetta e si stende fino all' ottava allora si considera la detta corda come dipendente da Do, e porta in conseguenza la segnatura di 4; quando poi la scala si stende sol tanto fino alla quinta, cioè fino al medesimo sol, in tal caso fa figura di corda fondamentale, ed è [illegible] di più armonia, e perciò richiede il solito accompagnamento di 5a 8a. Anzi sono stato in occasione di trattar di questa stessa materia scrivendo a Napoli a S. E. il Sig.r Principe di Ardore, onde dopo aver parlato delle diverse scale, cioè Tetracorde, Esacorde, Pentacorde, e Ottocorde cominciando a discorrere degli accompagnamenti che gli convengono la stessa cosa gli scrissi, ed è verità incontrastabile. Se

mi lusingo di ~~ottenere~~ ————

ad ubbidirla. La supplico di rassegnare i miei rispetti

poi l'avvertito nelle Riflessioni Fisico-matematiche del
Cartesio che l'Ottava si intende aritmeticamente divisa allo-
ra quando la media è in tal guisa disposta, che la quinta
si trovi nella parte grave, e la quarta nell'acuto, e per l'
opposto quando ell'è divisa armonicamente; ma siccome non
l'ho capita allora, così neppur la capisco adesso che trovo
la stessa cosa nella dimostrazione onda di V. S. Ill.ma
Lo sperimento che Lei mi richiede l'ho fatto più di una
una volta anni sono sul Cembalo, ed ora per servirla
l'ho rifatto: il tremito è sensibilissimo anche quando una
delle due corde cresce dall'altra, o cala un quarto di
tuono o di comma un poco di più; ma ciò non mi fa
molta specie, poichè tanto piace negli Organi il registro
della Voce Umana, il di cui continuo battere da una
simile disparità d'intonazione delle sue canne da quel-
le del Principale è cagionato. Riceverò poi con tutto
il piacere la stesa de' diversi sistemi temperati che
si degna di farmi sperare; e frattanto pregandola

Ed ai miei ossequiosissimi rispetti all'Ill.mo suo Sig.r Padre, desideroso de' stimatissimi suoi commandamenti mi protesto, e sono

Di V. S. Ill.ma

Umile Dev.mo Obbl.mo Servit.re

F. Francescantonio Valotti M.C.

mi lusingo di ~~ottenere~~ [illegible]

ad ubbidirla. La supplico di rassegnare i miei rispetti

Molto Ill.re Rev.do Sig.r Pron Col.mo

Castelfranco li 30 Aprile 1736

~~Ill.mo Sig.r Sig.r Pron Col.mo~~ 11.

Ill.mo Sig.r Sig.r Pron Col.mo 9

Padova — 22 — Marzo
1736

Jeri sera ricevei il gentilissimo foglio di V.S. Ill.ma, cui non
rispondo presentemente a tenore de suoi stimatissimi commandi
perche in verità non ho un momento di tempo a mia dispo-
sizione. Infatti oltre l'impegno in cui sono di produrre nu-
ove cose per i prossimi santi giorni, trovomi aggravato da
una copia tale di funzioni che da alcuni giorni, e per
altri 12. o 15. a venire mi obbliga a dividere il minor
mio fra la Chiesa e 'l Tavolino: ma pur queste a Dio
piacendo finiranno e dopo subito farò le mie deboli
rifflessioni sopra le armoniche nuove scoperte di V.S. Ill.ma, cui
mirandole in ordine alla pratica. L'affare d'una natura
è tale che vuol tempo e quiete, e però maggiormente
mi lusingo d'~~ottenere~~ benigno compatimento se differisco
ad ubbidirla. La supplico di rassegnare i miei rispetti

...Ill.mo. E qui
...ema Diatonico,
...ggiore $\frac{5}{4}$,
$\frac{10}{9}$. Quando
...ico, con questo
...issa far uso
...etc, ma fa
...fatti considera
...e, troveremo
...dai menzionati
...iglo di due, ed
..., il (25) non è
...ali del (2)
...ior Emitonj.
...Ill.mo de luogo i
...nostra Terza
...alassero dal
...roduzione de'
...armonico, e
...lio lasciar di
...è la divisione
...Tuon maggiore
...e (25)
...de' Semituoni
...itonj maggi...
...a l'Emitonio
...e $\frac{49}{48}$, $\frac{50}{49}$
...i semituoni
...we semituon
...maggiore.
...s, e del 2.
...ono comuni
...nascono il
...primo

alle Ill.mo mio Sig.re Padre, al Sig.r Gian-Andrea Barrera
ed al Sig.r Francesco Maria Aretti mio gran Padrone, e
ringraziandola per fine della memoria che di me
conserva le faccio umilissima riverenza, e mi protesto
per sempre

Di V. S. Ill.ma

Umil.mo Obblig.mo Servit.re
F. Francescantonio Vallotti Min. C.

Molto Ill.mo Rev.do Sig.r Prone Col.mo

Castelfranco li 30 Aprile 1736

Ill.mo Sig.r Sig.r Prone Col.mo 11.

..Ill.mo . Equi
ema Diatonico,
ggiore $\frac{5}{4}$,
$\frac{10}{4}$. Quando
ico, con questo
esta far uso
ecc; ma fa
fatti considera
e, troveremo
dai menzionati
iglo di due, ed
, il (25) non è
li del (2)
uoi Enitonj .
dlam.te luogo i
nostra Terza
alassero dal

roduzione de'
armonico, e
lio lasciar dir
è la divisione
Tuon maggiore
e (25)
de' semituoni
itonj maggi
a l'Enitonio
e $\frac{49}{48}$. $\frac{50}{49}$
semituoni
se semituon
maggiore.
l s, edel T
ono comuni
nascono il
primo

Molto Ill.re Rev.do Sig.r Pron Col.mo

Castelfranco li 30 Aprile 1736

Ill.mo Sig.r Sig.r Pron Col.mo

Pad.a 22 Aprile 1736

Quindici giorni sono, che, grazie al Cielo, con la funzzione de P.P. Zocchettini ò dato fine alla lunga serie delle mie ecclesiastiche occupazzioni, e subito ò preso a considerare il breve saggio de dotti pensamenti di V.S. Ill.ma intorno i Sistemi musici. L'ò considerato seriamente e più d'una volta, ma avanti di cominciare a discorrerne, siccome ingenuamente confesso la mia ignoranza, per cui molte cose oscure mi sembrano, così la supplico a permettermi di dirle con tutta sincerità il mio parere ove rilevando il vero suo sentimento non ne resto appieno persuaso. Primamente dunque io non posso formar idea del di Lei nuovo metodo dimostrativo de tre generi, dipendente dall' introdurre in Musica i tre numeri 5. 7. 11, e lasciando per ora in disparte il Cromatico, e l'Enarmonico, non capisco come dall' uso del numero 5. si possa dimostrare il genere Diatonico, ne intendo come il 5. possa risolvere il tuono minore ne due suoi elementi 15, 16 : 24, 25. So che quando una proporzione è lontana da numeri

e gli altri due $\frac{54}{54}$, $\frac{55}{55}$ al esso gravi ... anno il n.o 55 misurato dal (55); e

...Ill.mo . Lqui: ...ema Diatonico; ...ggiore $\frac{5}{4}$, $\frac{10}{9}$. quando ...ico, con questo ...arsa far uso ...exc, ma fa ...fatti considera... ...e, troveremo ...dai menzionati ...gelo di due, ed ..., il (25) non è ...pli del (2) ...oi I minori . ...Ill.mi luogo i ...nostra Terza ...calassero dal ...troduzione de' ...armonico, e ...glio lasciar d... ...è la divisione ...Tuon maggiore ...e (25) . ...de' semituoni ...tuoni maggi... ...l'Unitonio ...e $\frac{49}{48}$, $\frac{50}{49}$ ...o semituono ...ne semituon... ...maggiore. ...l 5, e del 7 ...sono comuni ...nascono il ...primo

12.

suoi radicali, per mezzo d'un numero, che ambidue i dati termini misura (il quale chiamiamo radice) si riduce tal proporzione a numeri suoi contra se primi; ma essen do i numeri sudetti veramente radicali, e primi de due Semituoni come lo sono l'1. e 'l 2. dell' Ottava, non ri[...] in tale proposito la di lei intenzione. Cotesti semituon[i] però io ò creduto sempre che dalla differenza di alcune maggiori proporzioni unicamente fossero prodotti, ne altra origine avessero; nondimeno sono persuaso che l'invenzio d'una nuova Analisi dell'armoniche proporzioni non è impossibile ad un sublime ingegno, quale si è quello di V. S. Illma.

Passiamo pertanto a discorrere dell'esempio prattico trasmes somi, che contiene l'uso della terza superflua e sesta diminuita, nel qual proposito dico che la Musica nostra non riconosce simil sorta d'intervalli per quello che V. S. Illma me li rappresenta; e noi usiamo bensì terza diminuita e sesta superflua oltre la maggiore e la

Molto Ill.re Rev.do Sig.r Sig.r Pron Col.mo

Castelfranco li 30 Aprile 1736

13.

minore, ma non altro: poiche se si dasse terza superflua e sesta diminuita, ogni intervallo dall'Unisono all'Ottava sarebbe certamente divisibile in quattro specie, cioè mag. min. dim. e superfluo, la qual cosa non è ne puo essere nel nostro Sistema Diatonico-Cromatico, com'Ella puo agevolmente vedere esaminando questa materia con esatezza dal suo principio sin al fine. In simili casi però io per non prendere sbaglio ò trovato non esservi miglior partito che il disporre qualunque passo in piena armonia, essendomi avveduto che molti, per altro Uomini dotti si sono fortemente ingannati per aver considerate le armoniche proporzioni nel confronto di due sole parti; il passo adunque di cui si parla non sussiste, ne puo ammettersi in modo alcuno.

Quindi passa V.S. Ill.ma al Sistema Enarmonico della di cui dotta combinazione Ella puo certamente gloriarsi sopra quanti altri abbino trattata fin ora questa materia, per la semplicità sua ed ottima disposizione, la quale io molto ammiro considerandone la novità oltre la grande attenzione e

14.

pazienza usata per far i necessarj calcoli. Per altro qui mi corre una consimile difficoltà alla sovraccennata, poiche non intendo come il numero 11. possa partire il tuono minore in cinque parti. Veggo il di Lei tuono costituito fra i termini seguenti $\frac{271656000}{244490400}$ essendone il 27165600 la radice: veggo prodotta la proporzione di $\frac{36}{35}$ dalla differenza che trovasi fra la sesquis.ª $\frac{6}{5}$ e la sesqui 6.ª $\frac{7}{6}$; quella di $\frac{49}{48}$ prodotta dalla differenza che v'è fra $\frac{7}{6}$ e $\frac{8}{7}$, e così le altre tre rimanenti dalla differenza d'altre minori proporzioni veggo prodotte, ma non pertanto intender posso come in virtù dell'uso del numero 11. il tuono minore si partisca nelle proposte cinque parti. Tutto ciò per altro può nascere dal curto mio intendimento: ma quindi passando all'uso che se ne può fare, dico costantemente che per nostra mala sorte tutti gl'Enarmonici Sistemi che fin ora son stati fatti e quanti se ne faranno in avvenire tutti egualmente sono inutili alla moderna nostra Musica, atteso che di sua natura si rendono impossibili nella

Molto Ill.re Rev.do Sig.r Pron Col.mo

Castelfranco li 30 Aprile 1756

15.

pratica. Aveuamo già l'antico Sistema Enarmonico di Olimpo quello di Tolomeo, del P. Mersenno, e di Cristiano Ughenio ne mai s'è trovato alcuno che sappi ualersene e ridurli in armonia: ma questo fatto non à eccitata mai in me merauiglia di sorta alcuna, considerando che la pratica nostra tutta s'appoggia allo Strumento di tasto (com'Ella ben sa) nel quale non anno luogo alcuno gl'interualli Enarmonici; e se si dura fatica a inserire negl'armonici componimenti gl'interualli Cromatici che nello Strumento abbiamo, come mai potremo inserirui gl'Enarmonici de quali s'ignora affatto anche l'intonazione? In fatti io mi seruo tal uolta de cromatici interualli, principalmente nel patetico, per darci la maggior forza possibile, mi creda però che lo faccio sempre con mille osseruazioni presenti, per altro con i douuti riguardi mi son seruito della 4.a diuisa in cinque Semituoni, della 2.de Superflua, 3.a diminuita, 4.a diminuita, che se uolessi ualermi medesimamente degl'interualli Enarmonici, confesso, non saprei doue cominciare.

4

16.

Finisco per tanto commendando al sommo l'ottima di Lei volontà di giovare all'armonica professione; ma se il tempo che V.S. Ill.ma impiega per stabilire un Sistema, che in se racchiuda tutti i tre generi, (il quale poi non può reggersi ridotto in prattica,) le piacesse d'impiegarlo nell'illustrare e metter in chiaro il temperato Diatonico-Cromatico Sistema che abbiamo, dando regola certa onde commune ed uniforme si renda cotesto temperamento, creda che provederebbe al maggior bisogno che abbiamo, perche ciò fatto si potrebbe facilmente vedere la differenza che trovasi fra le diverse dodici Quinte, Quarte, Terze mag. e min. dal qual lume poi molte osservazioni si potrebbono didurre, e con questo mezzo molte cose un giorno si saprebbono che ora s'ignorano e si desiderano di sapere. Veggonsi da molti fatte le Stese del nostro temperamento, ma come che sono state fatte a capriccio, onde quel che in carta si vede molto diverso trovasi essere da quello che in prattica si sente, perciò niun proffitto se ne può

Molto Ill.to, Rev.do Sig.re Pron Col.mo

Castelfranco li 30 Aprile 1736

17.

trarre, e inutili sono rimaste le fatiche di chi le à prodotte.
A me indispensabilmente conviene che ora pensi a scrivere
per la Solennità del Santo, e però bisogna che fugga anzi che
cercare d'invischiarmi in riflessioni teoriche e grossi calcoli;
ma dopo subito son di parere di tentar qualche cosa in questo
proposito per la molta necessità che ne abbiamo. Se però altro
V.S. Ill.ma volesse intraprender l'affare, come che niuno meglio
di Lei può riuscirne, sarebbe superfluo che altri vi si accignes-
se. Puo essere che in quest'Autunno abbi la sorte di riverirla
in persona, e con tal occasione si potranno trattar in voce
molte cose, che per trattarle in scritto troppo ci vorrebbe.
La Supplico raccordarmi Servitore all'Ill.mo suo Sig.r Padre
e al Sig.r Franco M.a Preti, e facendole umilissima riveren-
za mi dò l'onore di sottoscrivermi

Di V.S. Ill.ma

Umilissimo Obbligatissimo Servitore
F. Francescantonio Vallotti Min. C.

m. Ill.to. L'qui:
stema Diatonico:
aggiore $\frac{5}{4}$,
$\frac{10}{9}$. Quando
nico, con questo
basta far uso
, ecc, ma fa
i fatti considera
e, troveremo
dai menzionati
triplo di due, ed
, il (25) non è
gli del (2)
suoi Semitoni.
Ilam.te luogo i
nostra Terza
calassero dal
troduzione de'
armonico, e
glio lasciar di
è la divisione
Tuon maggiore
e (25)
de' Semituoni
nitoni maggi
na l'Enarmonio
ne $\frac{49}{48}$, $\frac{50}{49}$,
ro semituono
noe semituon
maggiore.
el 5, e del 7
sono comuni

e gli altri due $\frac{[illegible]}{54}$, $\frac{[illegible]}{55}$ ad esso particolari anno il n.o 55 misurato dal (55); e nascono il primo

4 4

18

Molto Ill.mo Rev.do Sig. Pron. Col.mo

Castelfranco li 30 Aprile 1736

Brevemente rispondo ai particolari contenuti nell'amanis.ma lettera di V. S. R. m. Ill.ma. E primieramente io dico, essere il numero (5) necessario alla formazione del Sistema Diatonico; conciossiaché, escluso questo, vengono parimenti ad escludersi le due Terze maggiore $\frac{5}{4}$, minore $\frac{6}{5}$, e le due Seste corrispondenti $\frac{8}{5}$, $\frac{5}{3}$, come altresì il Tuon minore $\frac{10}{9}$. Quando dunque io affermai, che dalla introduzione del numero (5) nasca il Diatonico, con questo modo d'esprimermi altro non intendo, se non che per avere il Diatonico non basta far uso dei numeri più semplici (1) (2) e (3), e de' loro multipli 4, 8 ecc. 6, 9 ecc., ma fa di mestieri aggiungervi il (5) con i suoi multipli 10, 15, 25 ecc. Ed in fatti considerata tutta la scala Diatonica, e le relazioni, che passano fra termine e termine, troveremo che tutti i numeri esprimenti le ragioni o consone, o dissone sono prodotti dai mentovati 1, 2, 3, 5. Così nell'esponente $\frac{16}{15}$ proprio del semituono maggiore, il 16 è multiplo di due, ed il 15 multiplo tanto del (3), quanto del (5). Nell'Emitonio minore poi $\frac{25}{24}$, il (25) non è se non il numero 5 multiplicato in se stesso, ed il (24) è composto dai multipli del (2) e del (3). Ora è cosa manifesta qualm.te il numero (5) serva a partire il Tuono minore ne' suoi Emitonj.

Ommesso esso numero (5) si ricade nell'antico Sistema Diatonico Diatono, nel quale avendo solam.te luogo i numeri 1, 2, 3 con i loro multipli, interveniva, che il Ditono crescesse sopra la nostra Terza maggiore d'un coma, e che tanto il Semiditono, quanto l'Emitonio maggiore calassero dal $\frac{6}{5}$, e dal $\frac{16}{15}$ per la stessa misura.

Troppo lunga cosa sarebbe il darle conto del mio metodo, e farle vedere come dalla introduzione de' numeri 5, 7, si traggano l'origine i tre Sistemi Diatonico, Cromatico, Enarmonico, e mi riservo alla sua venuta in Castelfranco di mostrarglielo. Intanto non voglio lasciar di avvertire, che siccome senza l'introduzione del n.o 5 non si à il Diatonico nè la divisione del Tuon minore; così senza valersi del n.o 7 non si avrà la distribuzione del Tuon maggiore ne' suoi semituoni $\frac{15}{14}$, $\frac{21}{20}$, ne' quali c'entrano i multipli del 7, cioè (14), e (21).

Per ottenere poi l'Enarmonico Ella sa che bisogna proceder più oltre alla divisione de' semituoni e la più semplice, che ci si presenti si è quella di partire in tre Elementi gli Emitonj maggiori, ed in due i minori, con che i Tuoni si dividono in cinque parti. Nel mio Sistema l'Emitonio maggiore $\frac{16}{15}$ è diviso nei tre Elementi $\frac{36}{35}$, $\frac{55}{54}$, $\frac{56}{55}$; ed il minore $\frac{25}{24}$ nei due $\frac{49}{48}$, $\frac{50}{49}$, onde il minore Tuono viene composto dalle cinque suddette parti. Appresso l'altro semituono maggiore $\frac{15}{14}$ si trova partito nei tre elementi $\frac{36}{35}$, $\frac{49}{48}$, $\frac{50}{49}$, e il corrispondente semituono minore $\frac{21}{20}$ ne' due $\frac{36}{35}$, $\frac{49}{48}$, che tutti e cinque uniti assieme formano il Tuono maggiore.

In questi ultimi Ella non ci troverà il n.o 11, ma solam.te i multipli del 2, del 3, del 5, e del 7. All'incontro in quelli, che appartengono al Tuono minore i tre $\frac{36}{35}$, $\frac{49}{48}$, $\frac{50}{49}$ sono comuni e gli altri due $\frac{55}{54}$, $\frac{56}{55}$ ad esso particolari ànno il n.o 55 misurato dal (11); e nascono il

primo

primo dalla differenza delle due ragioni $\frac{9}{5}$ settima minore $\frac{11}{6}$ sesta doppiam.te superflua, ed il secon- do dal sottrarre l'$(\frac{11}{7})$ quinta maggiore, dalla sesta minore $(\frac{8}{5})$. Nè creda V. S. Ill.ma, che i menzionati elementi siano stati arbitrariam.te da me determinati, fissandosi essi in forza d'un metodo semplice, e fermo, il quale io avrò l'onore di comunicarglielo, s'ella si lascierà vive- vere qui in Castelfranco il venturo Autunno.

Intorno all'uso degli Intervalli Cromatici, ed Enarmonici le metto sotto gli occhi una mia fantasia qualunque ella siasi. Io distinguo tre generi di false, cioè le regolari, delle quali una musica com- binata a più parti fa continuo uso, e che dipendono dall'unire all'accompagnamento consonante la quarta, le due seste, le due settime, le due terze, maggiori, o minori. Del secondo genere sono alcune false cromatiche, come per esempio la Terza diminuita, la Sesta superflua, e trag- gono l'origine quando suonandosi per un Tuono, in cambio di toccare una nota propria d'esso Tuono si tocca la nota prossima appartenente ad un Tuono analogo. Così suonando io G sol re. Terza minore, e piantata per Basso la nota E♭ invece di toccare assieme con essa la nota C propria del detto Tuono ci sostituisco C♯ propria del Tuono analogo D la sol re con terza minore, con che in iscambio d'una sesta maggiore vengo a far uso d'una sesta superflua. Di sì fatta specie sembrami, che sia la Sesta diminuita, o Terza superflua suo compimento all' Ottava; con questa differenza che in cambio di permutare una sola nota, ne permuta due. Nell' esempio trasmessole scritto nel Tuono di D la sol re con Terza minore, mi servo di G♯ nota propria di Alamire con Terza minore in luogo di G, ed in oltre di E♭ nota propria di G sol re con Terza minore invece di E. Anch'io confesso, che questo doppio abuso porta seco dell'asprezza. Il terzo genere di false Enarmoniche, secondo me, non à altro uso, che passare da nota a nota contigua amendue proprie del medesimo tuono non di grado, ma per via di minimi accrescimenti, e decre- scimenti. Come per esempio dovendo un Musico passare dalla nota A alla B, mentre il Basso passa dalla nota C alla B grave, ed una parte di mezzo dalla nota E a D♯, egli per vezzo fa, che la sua voce vada crescendo per minimi, e ci faccia sentire l'A♯, indi l'A♯♯, e finalm.te il B con che si accoppierà per via di striscio col Basso la sesta doppiam.te superflua, e colla parte di mezzo la quarta superflua. Queste false di vezzo (che si fanno tuttodì da' violini- sti, e dai Cantanti, e che mancano ne' nostri stromenti, ma che ci sarebbero quando uno stromen- to Eugeniano si costruisce) non turbano il contrappunto, dimodo che l'addotto passo si udirà dis- porre in piena armonia, come se si passasse di grado da A a B. A tal proposito se la Sesta diminuita s'esclude dalle dissonanze del secondo genere parmi, che possa entrare almeno in quelle del Terzo.

Aggiungo per ultimo, che l'Enarmonico degli Antichi in altro non consisteva, che in questi striscj di voce, come ne rende testimonianza Aristosseno, e come si può comprendere dalla minutezza dei Diesis Enarmonici collocati l'un dopo l'altro.

Giacchè ella mostra desiderio, che si metta in chiaro la natura de' nostri usuali stromenti, sopra questo punto ò già fatto le mie ricerche, ed ò scoperto in essi alcune curiose proprietà.

La

La Scala dei comuni Gravecembali giusta la consueta accordatura è la seguente

C. C$^{\#}$. D. E^{b}. E. F. F$^{\#}$. G. G$^{\#}$. A. B^{b}. B. C.

Dei cinque tasti neri dunque tre sono Diesis, e due Bemolli; ma perchè in poche parole non posso dargliene la dimostrazione, mi contenterò di farle alcune osservazioni a questo proposito.

Primieramente tutti què tuoni, e sono appunto quelli di maggior uso, nè quali le note tengono ferma la denominazione della nostra scala, sono dolci, e quanto basta ben temperati. All'opposto n'escono aspri quelli, in cui una, o più note si prendono abusivamente per quello non sono, facendosi per esempio, che E^{b} assuma la figura di D$^{\#}$, G$^{\#}$ quella di A^{b} etc.

E qui ella è pregata a riflettere, che di dodeci quinte ne abbiamo undeci ben temperate, e calanti, ma la duodecima G$^{\#}$ d$^{\#}$ è crescente; perchè prendendosi e^{b}, come d$^{\#}$, si fa diventar quinta quella, che realmente è una Sesta diminuita. Similmente B d$^{\#}$, F$^{\#}$ A$^{\#}$ etc si suonano con disgusto dello orecchio come Terze maggiori, mentre in fatto sono quarte minori, assumendosi come d$^{\#}$, A$^{\#}$ què neri, che veramente sono E^{b}, B^{b}: così vadasi discorrendo degli altri intervalli

I nostri stromenti sono accordati sopra un sistema inegualmente temperato, e ciò non per arbitrio degli Accordatori, ma per mera necessità. Per ridurli a temperamento eguale, i miei computi m'insegnano, che ogni quinta dovrebbe prossimamente calare per la undecima parte d'un Coma, divario appena sensibile dall'orecchio. Chi facesse le quinte giuste darebbe diretto nel sistema Diatonico Diatono degli Antichi, di cui ho fatto superiormente parola. I Periti dunque conoscono, che la quinta à da decrescere, e perciò ridottala prima al giusto, essi la rallentano sin a tanto, che del decrescimento s'accorgono, val a dire sempre più di quello richiede la Partecipazione eguale. Laonde la duodecima quinta invece di essere come l'altre calante, diventa crescente.

Basti per ora questo cenno, mentre la materia è vasta, ne basterebbero più lettere ad esaminarla. Conchiudo, che o bisogna pensare ad accrescere il n.o de tasti, o contentarsi dello stromento, che abbiamo; essendo impossibile il migliorarlo.

Il Sig.r Fran.co maria Preti, ed il Sig.r mio Padre le rassegnano la loro servitù, ed io ho l'onore distinto d'essere.

D. V. S. Ill.ma

Divotiss.mo Obblig.mo Servidore

Giordano Riccati

Molto Rev.do Pre Sig.re Prone Col.mo

Ill.mo Sig.r Sig.r Pron Col.mo 23. 4

Padova – 19 – Maggio 1756

Con somma mia soddisfazzione ò inteso in qual modo si rendano necessarj i tre numeri 5. 7. 11. per la formazione de tre Generi di Musica, e nel senso che V.S. Ill.ma si esprime tutto riesce egualmente vero, chiaro, ed ammirabile. Intorno all'uso poi degli intervalli Cromatici da Lei nell'esempio proposti ò considerato il di Lei saggio parere ed ò conosciuto che appunto il doppio abuso accennato, da cui unicamente può nascere simil sorta d'intervalli diminuiti e superflui, è la principal cagione per cui dalla nostra prattica esclusi restano, ne da alcuno mai si potranno con felicità metter in uso quando però non se ne voglia a bello studio dissimulare l'asprezza la quale troppo sensibile si rende qualora si dispongano in piena armonia come nell'altra mia le accennai; ne altrimenti può succedere, procedendosi in tal caso per vie affatto ripugnanti alla natura. Questa, come ben sa V.S. Ill.ma suol operare e procedere per gradi, e quindi nasce che l'animo nostro d'una giusta e ben regolata modulazione sempre si compiace e per ogni sregolato movimento s'attrista. Ora dunque se V.S. Ill.ma osserverà con attenzione il passo di cui si tratta – .

[Margin: ... sono segni di false posizione ... consonanza quasi superflua. secondo e nei suoi ... della ... [illegible] ... ove ... consonante ... [illegible] ... dovrà che richiede ... [illegible] ... adoperata ... si insegna]

n.5. 30 ritrova pur 5; ma si prenderà 10.16 rimanerà 6. —

non essere altro le false che note aggiunte alli accompagnamento consonante.

vedrai che seco porta in piena armonia disposto una tal modu-
lazione che di basso passa dal p.o al sesto trasporto dell'armo-
nial tuono minore e però necessariamente ne deve restar offe-
so l'orecchio e disgustato l'animo; conchiudo pertanto per que-
ste ed altre molte raggioni, che per ora tralascio, essere la terza
diminuita e la terza superflua intervalli nella nostra Musica
impraticabili. Abbiamo ancor noi i nostri intervalli diminu-
iti e superflui ma sono di altra raggione mentre seco por-
tano un solo abuso, permutando una sola corda dell'ottava
naturale dell'armonial tuono, onde più soffribili si rendono
e liberamente si possono maneggiare senza uscir dal tuono propo-
Gl'intervalli Enarmonici poi restano affatto esclusi dalla nostra pra-
tica tutti quanti sono, perche sebbene puo un Musico o Violini-
sta passar per via di strisscio dalla sesta superflua alla dop-
piamente superflua, per esempio, avanti di portarsi all'ottava
degradando la parte grave, noi però non abbiamo modo d'es-
primere in carta cotesti intervalli doppiamente superflui o
diminuiti attesa la natura de nostri Diesis e B.molli che

25 . 8

rati ed istituiti sono ad alterare e diminuire le naturali intonazioni d'un minor semituono, e non più ne meno. Molte cose mi restano a dire in questo proposito ancora, le quali riservo al prossimo settembre, e con tal occasione le esprimerò meglio il mio desiderio circa l'esame de nostri musicali Gravicembali. Ella frattanto proseguisca le sue ricerche, ne per qualunque motivo desista o si rallenti, poiche può far ancora delle grandi e giovevoli scoperte. Doveano prima d'ora rispondere al compitiss.o suo foglio, ma mi son preso la libertà di differir fin ora, perche sapevo che V.S. era stato in Castelfranco e solamente per le feste sarebbe stato di ritorno alla Patria. La supplico a rassegnar nuovamente la mia servitù all'Ill.mo suo sig.r Padre, e per fine facendole umiliss.a riverenza mi protesto

Di V.S. Ill.ma

Umiliss.o Obblig.mo Servitore
F. Francescant.o Valloti Min.C.

... sono / se segue / ... di false / posizione. / consonanze con / ... senza / quali sono / superflua. / secondo / e nei mo... / della / ... / ove [illegible] conso- / nante / [illegible] / nella ... / un ... / [illegible] / dovrà / che richiede / onanza / ... Ella / adoperata / ho ci insegna

25. 30 ritorna, per 5; ma si prenderà 30. 36 ritornerà 6. —

non esser altro le false che note aggiunte all'accompagnamento conso-nante.

22

26

Castelfranco li 29 Luglio 1738

Ill.mo Sig.r Sig.r Pn.e Col.mo 27

Padova 30 Gen.o 1738

Al gentilissimo foglio di V. S. Ill.ma rispondo subito e brevemente, dicendo che la risonanza osservata dal Sig. Tartini corrisponde non sempre all'Unità, o al suo equivalente; onde se l'armonica proporzione si prende ne' suoi termini radicali, come è la serie sopra di cui V. S. Ill.ma mi fa il quesito, la risonanza corrisponde all'Unità; se poi la proporzione si piglia fra due numeri composti, in tal caso la di loro comune misura esprimerà la risonanza, come può vedersi nelle diverse seguenti serie, e ciò che si dice di due corde s'intende anche di tre e di quattro &c.

1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 &c Risp.a 1.
3 . 6 . 9 . 12 . 15 . 18 . 21 . 24 &c Risp.a 3.
5 . 10 . 15 . 20 . 25 . 30 . 35 . 40 &c Risp.a 5.
6 . 12 . 18 . 24 . 30 . 36 . 42 . 48 &c Risp.a 6.

Ed in confermazione di ciò soggiungo che se la proporzione si prenderà v.g. fra 20 . 24 la risonanza corrisponderà al 4; se si prenderà 20 . 25 la risonanza corrisponderà al 5; se 25 . 30 risuona pur 5; ma se si prenderà 30 . 36 risuonerà 6. —

non essere altro la falsa che note aggiunte alli accompagnamenti consonanti.

[Right margin notes:] ... sono ... di falsa posizione ... senza ... che ... secondo ... della ... consonante ... nella sua origine ... osservo ... diminuendola ... dovrà ... che richiede ... consonanza ... adoperata ... si insegna

22

26

28

Ora che ciò ben comprende V. S. Ill.ma che la risonanza corris-
ponde maisempre alla base dell'armonia espressa dalle
date corde o due o tre o quattro che siano; e che se i
due dati suoni non hanno una sola comune radice, la ri-
sonanza non si ode certamente, perchè ne anche i numeri
hanno una sola comune misura, come si vede ne i se-
guenti 4.9; 9.16; 16.25 &c poichè il 4 viene misurato
dal 2, il 9 dal 3; il 16 dal 4; il 25 dal 5: la qual
cosa più meglio si intende ponendo fra ogni due numeri i
suoi medij proporzionali 4.6.9; 9.12.16; 16.20.25 &c
Se in altro voglia a servirla Ella deve comandarmi con piena
libertà che io sempre molto volontieri mi darò l'onore di ubbi-
dirla. La prego a portare i miei divoti ossequij al Sig.re
Gianandrea Barca, e alli Sig.ri Conti Riccati, mentre qui ras-
segnandole tutto il mio rispetto mi raff.o qual sono

Di V. S. Ill.ma

Umil. Dev.mo Obblig. Servo
F. Francescantonio Vallotti Min. C.

Molto Rev.do Pre Sig.re Prone Col.mo

Castelfranco li 29 Luglio 1738

... sono
... segni
... di false
... posizione.
... servire con-
... senza
... quali sene
... superflua.
... secondo
... e nei mod
... lo della
... di
... [illegible]

... dove dissonanze
... sonante
... [illegible]
... nella sua
... [illegible]
... osservo
... di me-
... [illegible]
... [illegible]
... [illegible]

... dovrà
... che richiede
... [illegible]
... alla
... adoprata
... ho ci insegna

non essere altro le false che note aggiunte alli accompagnamenti conso-
nante.

22

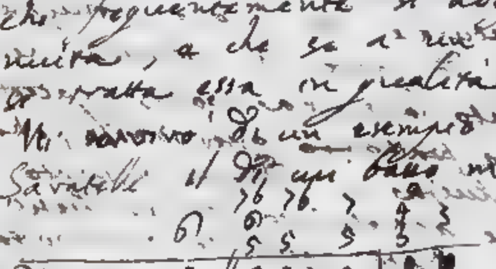
26

Molto Rev.do P.re Sig.re Pron Col.mo

Castelfranco li 29 Luglio 1734

Nel leggere, ed esaminare il Trattato dell'Armonia di M. Rameau mi sono nati alcuni Dubbj, ch'io comunico a V. P. M.to Rev.da acciò si degni di illuminarmi. Ella sa che l'Autore distingue tre generi di false cioè la Settima, gli accordi per imprestito, e quelli per supposizione. Di questo ultimo genere non ne parlo perchè oltre gli altri disordini conduce il nostro Autore a valersi della Sesta, e Quarta rivoltate senza punto prepararle, ciò che riesce insoffribile all'orecchio: ai quali accordi egli dà il nome di Quinta superflua, di Settima superflua. Mi fermerò bensì alquanto su gli accordi per imprestito, che secondo M. Rameau consistono nell'accordo di Seconda superflua e nei suoi derivati. Io piuttosto che chiamar accordo naturale quello della Seconda superflua il chiamerei rivoltato dando la prerogativa di naturale a quello di Settima diminuita. Ed appunto su questo accordo di Settima diminuita verte uno de' miei dubbj.

Un tale accordo si può concepire introdotto in Musica dal prendere come fondamentale la Terza maggiore di un accompagnamento consonante a cui si siano aggiunte la settima, e la nona amendue minori. Giusta sì fatta ipotesi la settima diminuita, ch'è una nona nella sua origine vuol essere preparata, e la Sesta ch'è Ottava nella sua origine deve considerarsi in figura di consona. In questo mentre io osservo che frequentemente si adopra senza preparazione la Settima diminuita, e che se a tale accompagnamento si aggiunge la terza tratta essa in qualità di falsa preparandola e risolvendola. Mi servirò di un esempio cavato da un Gloria del Sig.r Giuseppe Savatelli il di cui basso m'è pervenuto alle mani.

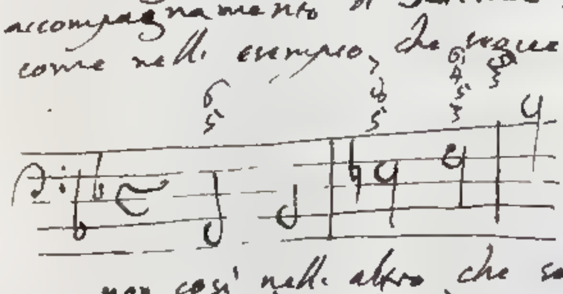


Se dunque la Settima diminuita si usa senza preparazione, dovrà essa in sì fatti incontri considerarsi non come Nona di origine che richiede indispensabile la preparazione, ma bensì come settima, dissonanza che ha il privilegio di poter non essere preparata. Ciò posto Ella senz'altro comprende che la Settima diminuita in tal guisa adoperata non può cadere sotto il generale e principalissimo criterio che ci insegna non esser altro le false che note aggiunte all'accompagnamento consonante.

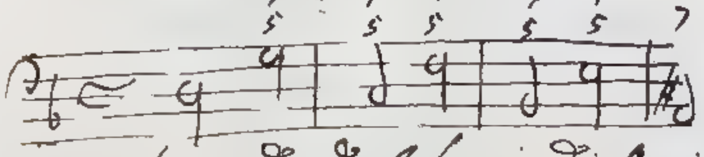
consonante; ma per giustificarne l'uso fa di capo ricorrere ad un altro
principio, o ~~almeno~~ piuttosto ad una modificazione del principio universalissimo della
falsa. Io dico pertanto che nell'esempio del Sig.r Sabatelli, e negli altri di
simil natura, l'accordo di Settima diminuita tira l'origine da quello
della Settima minore aggiunta ~~nel nostro caso~~ all'accompagnamento consonante
con Terza maggiore, nel nostro caso di Fa ut naturale, il quale Fa ut s'aumenta di
un Diesis per avere l'accordo di Settima diminuita, con che si scoprirà
il motivo per cui la Sesta si consideri come falsa, essendo di fatto
tale rispetto all'accompagnamento consonante di Fa ut. Che se aggiunta
la Settima minore all'accompagnamento consonante con Terza minore
la nota fondamentale si accresce di un Diesis, si à la genesi dell'accordo
di Terza e Settima ambe diminuite, da cui si deriva fra gli altri quello
di Terza maggiore, Quinta e Sesta superflua. Ed ecco ~~la genesi~~ come si introduca in Musica
~~di~~ un genere secondario di false, che si ponno seguitando M. Rameau
chiamare accordi per imprestito; ~~ma che saranno meglio da chiamare~~
~~false~~ [illegible] condizione ferma dei quali si è
che la nota sostituita non sia che la fondamentale modificata di un accordo del suo genere, prendendo
questa nota modificata ad imprestito o dalla scala artificiale del ~~un~~ Tuono
minore, per cui si suona, come nell'esempio del Sig.r Sabatelli, o almeno dalle scale dei
Tuoni analoghi. Per tuoni analoghi intendo quelli, che adattano alle
loro note toniche accompagnamenti consonanti che interamente si for-
mano di note contenute nella scala naturale del tuono principale per
cui si suona. Di questi accrescimenti di note la Musica ne abbisogna
per le cadenze dei Tuoni minori, ~~e dato fare una volta...~~
~~ne amplia facilmente l'uso~~ ed è cosa osservabile, che ordina-
riamente l'accordo di Settima diminuita si addatta appunto alla
nota settima di un tuono minore che accresciuta di un Diesis forma
la terza maggiore nelle cadenze. Dato frattanto una volta l'
accesso a questa aumentazione riesce facile d'ampliarne l'uso, come
succede nell'accompagnamento di terza e settima ambe diminuite.
Eccovi il mio parere, qualunque ei siasi, Toccante
su tale proposito [illegible] che meglio si sia adoperato in ispiegare
a V. R. M.to Rev.da il decidere [illegible] Rameau o part. 10 [illegible] A me certa-
mente non sa entrare in capo che la nota abbandonata nel citato esempio
gli accordi per imprestito [illegible] della mi bemolle; imperciocchè ciò sarebbe
stato da solve; e la aumenta [illegible] cambio della nota principale
un introdurre nell'accompagnamento un cambio della nota principale. La di lei

la di lei risoluzione senza alcuna preparazione.

Passo al secondo Dubbio. Fra le altre Settime che considera M. Rameau
una si è quella che nasce dall'aggiungere una Terza minore al di sotto
di un accordo perfetto minore. Quanto ripugni si fatta idea ai principij
dello stesso M. Rameau si deduca da ciò, ch'egli vuole che in un accordo
qualunque si conservi sempre il principio dell'accompagnamento consonante.
Se dunque questo principio si à da sussistere, debbe egli sussistervi in figura
consonante e però ciò la terza aggiunta al di sotto, ossia la sesta aggiunta
al di sopra formerà la dissonanza e dovrà essere risolta, ed in vece di
un accompagnamento di settima, ne avremo uno di sesta aggiunta all'
accordo perfetto minore. Nel mentovato accordo considerato in figura
di settima, il Dissono è formato dalla Quinta falsa e dalla Settima,
le quali sono quelle che si risolvono, ma non così la nota fondamentale
la quale molte volte ascende, ed entra spesso nel susseguente accompa-
gnamento siccome consona. Ma la Quinta falsa e la Settima forma-
vano la Terza e la Quinta dell'accordo perfetto; dunque l'accordo
perfetto non sussiste, il che è contro i principij del nostro Autore.
Sin quì ò pensato a distruggere, e forse che non vi son mal riuscito, ma
l'imbroglio sta nel rifabbricare. Egli è vero che molte volte il suddetto
accompagnamento di Settima si adopra in qualità di accordo per inpretto,
come nell'esempio, che segue



ma non così nell'altro che soggiungo



in cui l'accordo di C la mi di Quinta e Settima ambe minori, è inte-
ramente composto di note proprie della scala naturale di D la sol re
Tuono minore, per cui è scritto l'esempio. Chi considerasse il nostro
accompagnamento come dedotto da quello di C sol fa ut Terza maggiore
Quinta, Settima minore, e Nona maggiore, averebbe a riflettere, che la
nona viene a risolversi nella Ottava maggiore, il che non so se si
possa

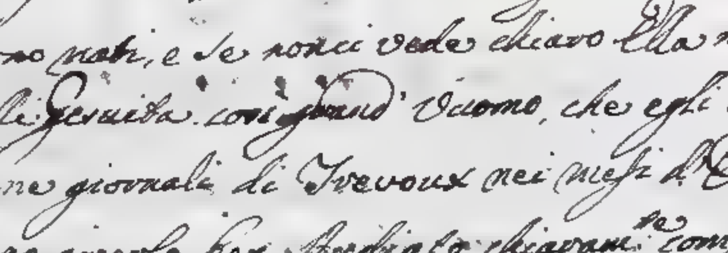
possa ammettere, ed aggiungo di fatto C sol fa ut al di sotto di C la mi
non mi produce nell'orecchio buona sensazione. ~~[illegible]~~ Mi
pare per niente potersi chiamare accordo per impiccetto anche questo
che accresce d'un Diesis la nota fondamentale di un accordo del
primo genere, e ciò a motivo che l'accordo modificato sia tutto
composto di note proprie del Tuono che si ~~[illegible]~~ maneggia. In somma io
non ci vedo distinto, ed ò bisogno delle istruzioni di V. P. M.to Rev.da
le quali rischiareranno i miei dubbj, e che io accetterò con quella
stima ~~[illegible]~~ che professo per Lei, e per tutte
le cose sue, e che mi farà sempre a tutte prove conoscere quale
o l'onore di sottoscrivermi

Di V. P. M.to Rev.da

Ill.mo Sig.re Sig.re Pron(e) mio Col.mo

Padova 7 Agosto 1734

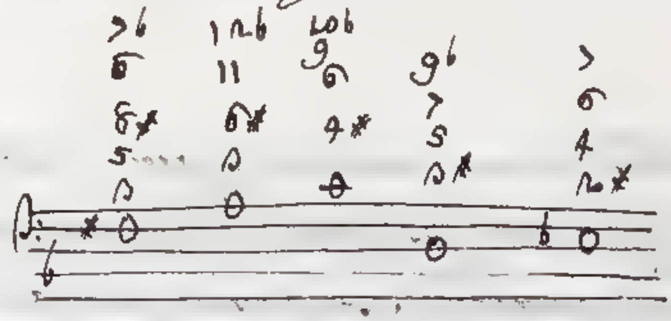
Il Trattato di M.r Rameau quanto m'appagò, e piacque in leggendolo nel principio, e fin dove discorre dell'accordo consonante, di cui senza dubbio ha rinvenuto il vero, ed unico principio, altrettanto m'è paruto inconsistente, e dispiacque tutto, che giunsi dove parla dell'origine delle dissonanze; quindi è che annojato, e disgustato mi trattenni a tal segno, che non lessi poi qualche cosa p salto, fuggendo però sempre i luoghi dove parla delle dissonanze. Da ciò V.S. Ill.ma ben può comprendere, che niuna meraviglia m'anno recato i dubbj, che li sono nati, e se non ci vede chiaro Ella non sarà il solo. Il P. Castelli Gesuita così grand' Uomo, che egli è, facendone il transunto ne giornali di Trevoux nei mesi d'Ottobre, e Nov.bre 1722. doppo averlo ben studiato, chiaram.te comprendesi, che nulla n'ha inteso qualora parla del sistema, e principio delle dissonanze del suo Autore. Anno dunque tutto il fondamento li dubbj di V.S. Ill.ma perchè in fatti non si danno accordi p imprestito, ne p supposizione, e l'accordo di 2.da superflua è un puro rivolto della 7.a diminuita, come ottimam.te osserva V.S. Ill.ma. Ma per non perdermi di vantaggio in parole, venendo al proposto passo del Sig.r Saratelli



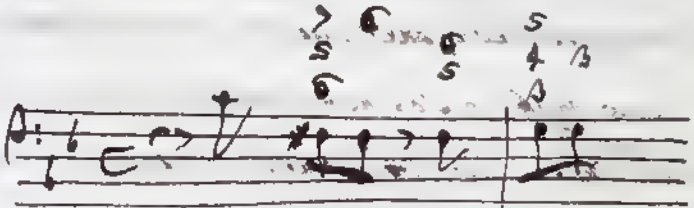
dico, che ivi si maneggia assolutam.te l'accordo di F# composto di 3.a e 5.a ambedue minori, coll'aggiunta delle due dissonanze

3; 3#:

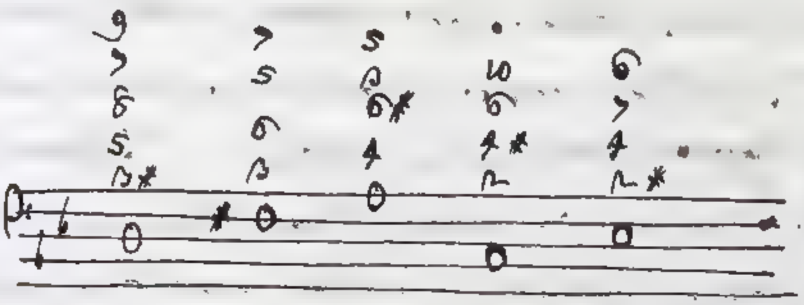
l3.; e l4. o vogliamo dire 7.a diminuita: Quella è preparata, e legata questa è maneggiata di posta: quella degradando risolve nello stesso accordo di F.#; questa risolve nel seguente accordo di G. è così inteso il passo, come è di fatto, la di lui base, parti di mezzo, e rivolti espressi veggonsi nelle seguenti cinque corde colle loro segnature



Ne può dirsi preteso un accordo per impedito col supporne la base di D. perchè in tal caso vi sarebbe colla 7.a il maneggio della 9.a la quale dovendo esser preparata, dovrebbe altresì esser alterato di posto il passo. v. g. come segue



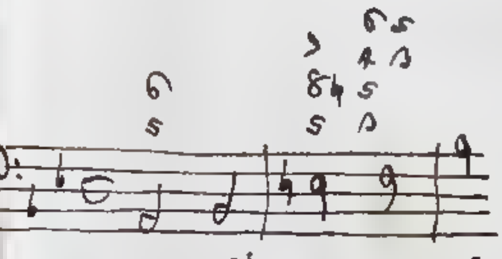
e così stando, come io vengo di stenderlo, la base, le parti di mezzo, i rivolti vengono ad essere molto diversi di prima, come qui si vede

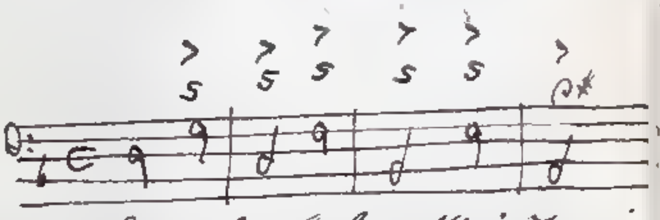


Insomma sussiste a mio parere l'antico Canone; ed il porsi pel carattere delle dissonanze, è tuttavia l'esser elleno parti accidentali aggiunte all'accordo consonante, siccome sarà altresì sempre mai vero, che fra le dissonanze, la sola 7.a è la privilegiata, potendo ella esser maneggiata di posta, mentre le altre tutte debbono essere preparate, e legate, e ciò non per capriccio, o per usanza, ma per molte, e sode, e stabile ragioni. Quando per altro dovessero

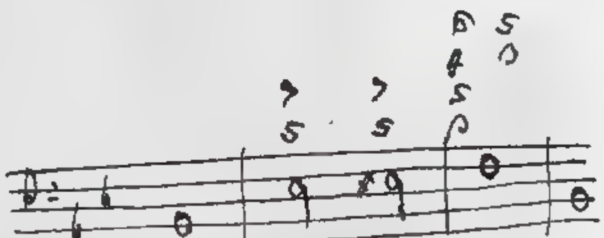
introdursi nella Musica i termini di accordo p imprestito, attesto ingenuamente ch'io non gli ammetterei mai, se non nel grazioso, ed ingegnoso modo da V.S. Ill.ma pensato, e proposto.

Passando ora al 2.° di lei dubbio, parmi, che M.r Rameau sogni, e travveda di gran lunga, qualora crede, che la 7.a nata dall'aggiunta d'una 3.a minore al disotto d'un accordo perfetto minore riconosca p sua base la corda principale di tale accordo, onde V.S. Ill.ma dice benissimo, che in tal caso avremmo una 6.a o 13.a, e non una 7.a aggiunta al presupposto accordo consonante. Ma tutto ciò, e anche peggio se ve ne fosse, non mi reca meraviglia alcuna: Egli ha sbagliato sul bel principio, onde conviene p necessità di natura, che proseguendo vada di male in peggio. Ma frattanto, m'accorgo d'una certa interna ripugnanza, che non posso dissimulare, e non mi vuol lasciar quieto, non ostante, ch'io abbi sotto gli occhi li due seguenti esempj





imperocchè è vero, che considerate le naturali corde de rispettivi suoni l'accordo di C. colla 7.a aggiunta sembra naturale nel 2.° esempio, non così nel 1.°, ma tutto che rifletto a ciò, che natura richiede, parmi, che in diverso aspetto ci si presenti l'affare, e che così sia, osservi di grazia quest'altro esempio.



Se io, qui fossi richiesto, e pressato a decidere quale de due accompagnamenti di C. dir si possa accordo p imprestito, senza molto pensarvi mi dichiarerei p il primo, e non p il 2.°, sperando di potermi sostenere, e difendere, perchè di fatto C. b. è corda naturale sol. ~~tanto~~ in riguardo al nostro [struck] artifizioso temperamento, la dove C.# è corda naturale p se med.ma e indipendentemente da qualunque arbitrio, o artifizio, essendo alla naturale intonazione della

4.a

4.ª corda del Tuono maggiore (espressa dal n.º 11.) assai più vicina. Conchiudo pertanto, ch'io non sono persuaso, ne mi persuaderò mai ad ammettere codesti accordi per impertito introdotti da M.r Ramèau: So che la modulazione li chiede indispensabilmente l'uso delli accordi trasportati qualora dalla corda principale passiamo all'uso della 4.ª ò 5.ª corda del Tuono; che se questi tali volessimo chiamarli accordi per impertito, avremmo in tal caso fatto acquisto d'un nuovo termine, ma non già di nuovi intervalli, artifici, ò Teorie. Questo è quanto posso dirle colla mia solita sincerità per ubbidire ai comandi Riveritiss.mi rimettendomi per altro alle migliori, e più forti ragioni, che da V.S. Ill.ma ed altri mi si possono per lo stabilimento de predetti accordi. Mi onoro della continuazione della grazia sua pregiatiss.ma, e pregandola de miei rispetti all'Ill.mo Sig.r Conte Suo Padre, con tutto il rispetto mi sottoscrivo.

Di V.S. Ill.ma

Perdoni di grazia se mi sono servito d'altrui mano: la necessità mi ci ha costretto.

Umiliss.o Obblig.mo Servitore
F. Francescant.o Vallotti m. c.

Molto Rev.do Padre Sig.r Pron Col.mo

Castelfranco li 11 Agosto 1739
finita 9 Xbre

in Musica

Una delle cose più difficili da dimostrarsi armonicamente mi è sempre parsa la prima [illegible] pratica di considerare la settima minore come [illegible] [illegible], trattandola in una maniera differente da tutte le altre dissonanze. Dopo varie e replicate meditazioni sopra un sì fatto particolare, mi sono finalmente [illegible] in capo alcune viste, le quali io comunico a V.P.M.R. volendo che la loro sorte di essere o approvate o rigettate interamente dipenda dallo [illegible] giudizio suo.

La settima minore [illegible] praticamente una figura [illegible] di consonanza e di dissonanza. Come dissonanza ella vuol esser risolta; ma prerogative di consonanza sono le adoprarsi di [illegible] e non [illegible], il servir di [illegible] risoluzione alle false di [illegible], di [illegible] di [illegible] [illegible], il degradare a [illegible] [illegible] da Maestri e usar [illegible] [illegible] [illegible] altra settima.

Si riguarda ora la serie seguente di [illegible] di numeri naturali

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16

per [illegible] [illegible] [illegible] risulta il [illegible] solito [illegible] [illegible], ma i primi [illegible] sono i termini [illegible] [illegible] primi sei; ma sono [illegible] [illegible] [illegible] consone, e ci somministrano l'ottimo accompagnamento consonante per terza maggiore nella sua più [illegible] disposizione e [illegible] [illegible] [illegible] V.P.M.R. il primo di tutti [illegible] in una con [illegible] [illegible] nel [illegible] di [illegible] [illegible] [illegible] organo di [illegible].

(2) Messo da parte oltre il 4 [illegible] [illegible] anche il [illegible] 7 [illegible] [illegible] del 4 [illegible] e [illegible] dalla di [illegible] [illegible] 9 aggregazione di 1. 2. 3. [illegible] 9 viene espresso [illegible] [illegible] della Nona [illegible] essa [illegible] l'origine dal [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] sei

3 48

su corde consone anche quella ; di cui vennero
si esponevano per il (libro 9). In tale
numero in relazione all' accompagnamento conso-
nante, [illegible] certamente dissono ; ed in fatti la
Nona vuol preparazione e risolversi, senza poter
servire ad altra parte né di preparazione
né di risoluzione.

E qui [illegible] incontra [illegible] difficoltà ; atteso
[illegible] le ragioni com-
ponenti [illegible] alla settima minore
[illegible] 9 [illegible] attenendomi anche
ella [illegible]
[illegible] del rapporto 4 : 9
proprio della Nona . [illegible] per tanto
naturale il discorso ; [illegible] sembra che
evidentemente si [illegible], che quelle
[illegible] che si adoprano [illegible]
alla Nona $\frac{9}{4}$ [illegible] si debbano
[illegible] maneggiando la settima
$\frac{12}{9}$ [illegible]

Il [illegible] una pratica
[illegible] dal [illegible]
[illegible] con mano
che [illegible] la settima [illegible] usa
cogli privilegi [illegible]
[illegible] che
si contrasegue [illegible] per [illegible]
$\frac{9}{4}$; ma [illegible] altra ; ma compli-
cata della $\frac{9}{4}$ [illegible] in manie-
ra tale, che essa si [illegible] dal [illegible]
[illegible] colli accompagnamenti consonanti
una corda ; di cui [illegible]
[illegible] del 9 .
[illegible] non può essere altro che il
[illegible] di ciò [illegible] accordo di
settima minore ; si [illegible] in mezzo
delle serie 1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 .
Sicché [illegible] in avvanzandosi dal
[illegible] (6) al (7) questo è il [illegible]
[illegible] che [illegible] dal contrario al [illegible] ;
[illegible] meraviglia che il (7)
partecipi di molto dell' essere di consonante
[illegible] tale, che la settima $\frac{7}{4}$
possa fare [illegible] la comparsa di una
semiconsonanza ; e conseguentemente

vada

rada maggiorata come di sopra s'è detto.

Venendosi dunque alla pratica e considerate le settime minori de nostri stromenti, si dirà che se toccandole si facciano sentire o la ragione $\frac{7}{4}$ o almeno una tale, che ad essa si accosti, e che per essa si possa prendere. Due sole cinque, cioè fra le lettere B♭ A♭ e C D♭ abbiamo esattamente la cercata $\frac{7}{4}$. Le altre tutte adottano una ragione media fra le due $\frac{9}{5}$ $\frac{16}{9}$, la quale adequatamente si esprime per $\frac{25}{14}$. Paragonata questa ragione colla $\frac{7}{4}$, trovo che fra esse passa la differenza del Diesis Enarmonico $\frac{50}{49}$, quantità che non impedisce che l'una ragione possa assumersi in iscambio dell'altra, facendo figura di unisono. In fatti il porsi nel Canone le corde 50 risuonerà gagliardamente la (49) in qualità di unisono; e possono ambedue nel tempo medesimo produrre qual battimento o sbattimento nei tremoli dell'aria che tanto diletta [illegible] nei registri delle voci umane negli organi, le di cui due canne appunto per un Diesis Enarmonico differiscono. Ma senza dipartirsi dagli usuali Stromenti non ci mancano tutto giorno tali Quinte A♭ E♭ oppure C♯ G♯, tali Quarte E♭ A♭ oppure D♯ G♯, quantunque fra prima cresca dal $\frac{3}{2}$ e la seconda cali dal $\frac{4}{3}$ per un elemento Enarmonico 25 oppure un [illegible] di Consonanze perfette, nel [illegible] dell'ordinario delle quali le orecchie [illegible] dilicate. Ben è vero che si odono scordate; ma quelle sentirsi scordate appunto prova manifestamente che non si allontanano in questo dalla semplice ragione $\frac{3}{2}$ e $\frac{4}{3}$, che ancora il senso ad esse ragioni non riconosce a riferirle.

Stabilita con evidenza la verità che la settima minore aggiunta alli accompagnamento Consonante viene sempre rappresentata

Nota
Negli Stromenti bene accordati la mentovata Quinta deve crescere al più mezzo Comma

maggiormente dall'esponente $\frac{7}{4}$, non creda
V. S. Ill.ma ch'io pretenda di escludere
dalla Musica le due più vere ragioni
$\frac{9}{5}$ e $\frac{16}{9}$. Le ammetto benissimo, ma
per quello che sono, cioè a dire per
dipendenze dell'accordo della Nona,
ed in tal figura vanno indispensabil=
mente e separate e sole, siccome
false origini per rapporti consoni.
In prova di ciò stendo la seguente
serie

1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 8 . 9 . 10 . 12 . 16

la quale mi mette sotto gli occhi
la Nona aggiunta all'accompagna=
mento consonante colle sue replicate.
Ora omessi i primi quattro termini
della progressione, e preso il cinque
siccome base, mi si affaccia la Nona
aggiunta alla prima nota di mezzo
e che relativamente al cinque ha
l'apparenza della ultima minore
$\frac{9}{5}$, ma che realmente è una Nona
mentre si confronti colla vera fon=
damento della armonia. Appello
subito per mano i numeri 5. 6. 8. 9
mi additano essi la caratteristica della
Nona in tal ~~guisa~~ modo trattata, la
quale si contrassegna per terza, terza
e settima.

A motivo di maggiormente schiarire la
materia applico al mio proposito la
celebre esperienza del Sig.r Tartini.
Se si toccano le due corde di Violino
delle quali siano in ragione di 4:7
sento l'unità per risonanza, la
quale unità viene rappresentata dal
4 distante da essa per due Ottave,
di modo che tanto l'unità quanto
il (7) nella medesima base convengono.
Da ciò si ricava, ch'io posso aggiun=
gere all'accompagnamento consonante
la settima $\frac{7}{4}$ senza partirmi né
punto né poco dal mio sistema, atteso
che tanto l'accompagnamento consonante
quanto la falsa aggiunta ad una sola

base

basi si appoggiano, cioè a dire alla tonica o alla sua replicata. Non conviene niente meno al suddetto accompagnamento consonante senza di aggiungere la settima $\frac{9}{5}$. Esprimeremo le per i seguenti numeri
5. 10. 15. 20. 25. 30.
~~[illegible]~~ il numero 9 ~~ovvero~~ introducendo la settima $\frac{9}{5}$.
In questa maniera si toccherà in progressione le due corde corrispondenti ai suddetti numeri 5. 9. la risonanza sempre rimane l'unità e non mai il singolo base dell'accompagnamento consonante, a cui s'aggiunge la suddetta settima. Ecco dunque che non muta il fondamento 1. e 5. 10 voglio che e lo accordo congiunto e la falsa inversa rispondono al medesimo unico principio, fa di mestieri che lo prenda l'unità per base dell ~~[illegible]~~ comune, nel qual caso la ~~settima~~ $\frac{9}{5}$ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ sua ragione $\frac{9}{5}$ perde le apparenza di settima, e diventa veramente una Nona.
Lo stesso discorso si applichi all'altro esponente della settima minore $\frac{16}{9}$ la quale per le cose dette l'altro non è che un rovescio manco della Nona medesima indicandone i numeri 10. 12. 16 / con ed esso (9) confrontati la caratteristica della Nona rovesciata ~~vale a~~ dire che suole esporsi per seconda, quarta o settima.
Dopo aver parlato piuttosto della settima minore mi inoltro all'altre dissonanti, Quarta, sesta, e settima maggiore. E perchè in queste settime non trovo alcuna difficoltà, me ne libererò succintamente con poche parole.
Di qui si può cavare un generale corollario ed è che tutte le dissonanze, le quali possono accoppiarsi all'accompagnamento consonante senza variare il principio

il principio, debbono necessariamente appoggiare ad un numero della progressione doppia 1. 2. 4. 8 &c. il quale esprime le oscillazioni della corda più grave: e tale come la settima minore $\frac{7}{4}$, la Nona $\frac{9}{4}$, ed altre di cui favellerò a suo luogo.

Dopo aver trattato quanto basta della settima minore, e della [illegible], m'in oltro alle altre dissonanze. Questa sarà la settima maggiore. E perchè in quest'ultima non incontro veruna difficoltà, me ne sbrigherò succintamente in poche parole. Essa viene espressa dal rapporto $\frac{15}{8}$ a' cui tutti il numero 8 [illegible] della terza mentovata, e conseguentemente s'aggiugne all'accompagnamento consonante senza alterare il principio. Perchè poi il suo esponente è più composto di quello della settima minore ed anche della Nona, non è meraviglia che ci faccia sentire una maggiore asprezza, e che voglia essere e preparata e risolta. Ben è vero che tal volta la suddetta settima maggiore si adopera come minore, ed in tal qualità la prima adeguata a tutti quei precetti [illegible] della seconda. Vedrai che tolto troppo debba praticarvisi il farsi uso nella maggiore nel contrario di un intervallo maggiore o al contrario [illegible] del minore, non [illegible] dalla natura della [illegible] e della nostra aria [illegible] di tutti i suoni rispetto alle quali [illegible] ò fatto osservare a V. P. M. R.^da nel passato Autunno il uso canone Cromatico non toglie affatto Dieci veggendosi i che [illegible] le quinte, la settima [illegible] al [illegible] di una corda ancora rispondente in Dieci [illegible] dell'unisono sensibilmente in virtù [illegible]. Per tal ragione tutto giorno nel [illegible] alla [illegible] si costituisce la minore, e tal volta anco

anco la maggiore, e se queste ci rap=
presentano una Consonanza perfetta,
adoprandosi senza preparazione, e
senza resoluzione, quanto all'una
dissonanza più composta come è la
settima maggiore potrà rappresentare
una più semplice cioè la minore?

Mi fermo più di proposito sulla
Quarta e sulla Sesta, in cui si
hà riguardo agli esponenti $\frac{4}{3}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{5}$
che sono in se stessi consoni, parrebbe
che tali rapporti aggiunti alli accom=
pagnamento Consonante dovessero essere
egualmente privilegiati come lo è
la settima minore $\frac{7}{4}$. E pure
non se ne fa mai uso senza prepa=
razione e risoluzione. Si ammonisce che
le suddette sono più peccanti
non solamente di essa settima, ma
ancora della Nona, di modo che
le dissonanze rispetto alla loro asprezza
formano la serie settima minore,
Nona, Quarta, Sesta, Settima maggiore.
Ciò tanto è vero quanto che la
Sesta è pochissimo conosciuta dai
comuni Maestri, e non ne ho trovato
vestigio praticamente nel Corelli
e teoricamente in M. Rameau.
Bisogna dunque dire, che siavi
un'altra dissonanza siccome quella
che è stata l'ultima a ravvedervi.

Per toglier di mezzo la proposta
difficoltà egli è di uopo fare un
discorso tutto al rovescio di quello
che si è fatto intorno la settima
minore. Conforme che riuscendo
questa, più dolce della Nona, o
Maggiore ottimamente conchiuso che abbia
ad esponente per $\frac{7}{4}$ ragione più
semplice de' $\frac{9}{4}$, così all'opposto
trovandosi e la quarta e la
Sesta più dissonanti delle
suddette settima e Nona, fa di
mestiere che si vengano rappresentate
da ragioni più composte. Ma
quale sono queste ragioni? Io
per me credo che abbia a trovarsi

giusta

guarda l'ordine de numeri impari
7. 9. 11. 13. 15. 17 &c.
e giacche il num.ri 7. 9 introducono
la Settima minore, e la Nona maggiore,
l'11 introdurrà la Quarta o Undeci-
ma, il 13 la Sesta o Decimaterza,
il 15 la per comun consenso la Settima
maggiore, o la Quindecima, e se si
vuole il (17) la Nona minore, o la
Diciassettesima.

A norma di ciò la Quarta e la Sesta
aggiunte in figura di false all'accompa-
gnamento Consonante ammetteranno per
proprie le ragioni $\frac{11}{16}$. $\frac{13}{16}$, con che
si spiegherà nettamente la loro natura,
e si renderà conto della loro maggiore
o minore imperfezione.

Tolta la cosa in questo senso si viene in
cognizione, che le predette false $\frac{11}{4}$ $\frac{13}{16}$
accoppiate coll'accompagnamento
consonante ~~non distingue~~ si unis cono
con esso lui in uno stesso principio,
appoggiandosi al num.ro (16) uno della
doppia progressione; il che non succede
quando si prendano sotto i loro
esponenti consoni $\frac{4}{3}$. $\frac{5}{3}$ o $\frac{6}{5}$ i quali
non reggon da se, mancandogli sempre
sotto di sè la risonanza della unità
la quale si fa toccar con mano, che
non sono che dipendenze o maneggi
alle parti di mezzo dell'accompagnamen-
to consonante ~~vertente~~ in parte costituito dal
usato M. Rameau.

La struttura della nostra orecchia, e de
nostri stromenti non ammettono i num.ri
primi 11, 13, e perciò ci serviamo
delle ragioni $\frac{4}{3}$. $\frac{5}{3}$. $\frac{6}{5}$ anche in figu-
ra di false conforme i nostri stromenti
richiedono, e molto più le leggi del
Sistema Diatonico. Basta al mio
intento ed alla perfezione della Teorica
che il $\frac{4}{3}$ adoprato siccome dissimo, mi
rappresenti l'$\frac{11}{16}$, e che il $\frac{5}{3}$ e l'$\frac{6}{5}$
facciano lo stesso ufficio rispetto
al $\frac{13}{16}$. Di fatto l'$\frac{11}{16}$ ovvero sopra

il $\frac{4}{3}$ per un elemento Enarmonico,
e il $\frac{13}{16}$ tra di mezzo fra le ragioni
$\frac{4}{5}$ e $\frac{5}{3}$ e dirsi [illegible] un Diesis Enarmonico
dall'una e dalli altri. ~~[illegible]~~
Dalla premessa dottrina fluiscono
le seguenti importanti conseguenze.
1mo. La caratteristica comune dell' [di Terza Minore e Aumentata per cui si contrassegna]
l'accompagnamento consonante comun[e]
[illegible] in grazia della semplicità dai numeri (4) [illegible] si fonda
nella terza 4. 5. e 6. Dal
suddetto numero (4) adunque avrò
a prendersi le nuove denominazioni
dalle false, che col suddetto accompagnamento si accoppiano. Ottimamente
al $\frac{7}{4}$ si dà nome di Settima, ed
al $\frac{9}{4}$ quello di Nona. Seguitando
la medesima analogia io farò
uso dei numeri (11) e (13), aggiungendo la Quarta
Diesis, che [illegible] rigorosamente dovrò
e [illegible] la Decima terza
dire la Undecima e la Decima terza,
atteso che [illegible] pari a [illegible]
fonte col 4 producono false
intervalli.
2do. La regolata maniera di denominare
[illegible] dove vadano collocate
le dissonanze affinché [illegible]
nell'orecchio la [illegible] sensazione.
Ed è osservabile che quanto più
vengono [illegible] composte,
[illegible] vanno [illegible]
dalla base dell'Armonia, onde
ottenendo per una parte la [illegible],
si [illegible] per l'altra la forza per
[illegible] l'udito.
3zo. Molte alle volte fuori del loro
natural luogo [illegible] fanno nell'
orecchio più grande impressione.
Quindi [illegible] che la [illegible]
frequentissimamente si maneggerà
alle parti di mezzo e si [illegible]:
ed un tale maneggio [illegible]
si anderà

anderà sempre più perfettamente quando meglio le false saranno più remote dal principio.

4.to Una falsa più complicata riferita ad una nota di mezzo equivalente ad un'altra falsa più semplice, o viceversa, o appoggiata ad una nota di mezzo meno perfetta. Veggansi le seguenti.

4.to Le tre false Settima, Nona, Undecima maggiore, l'origine dalla divisione Aritmetica [illegible] di tre intervalli che entrano nell'accompagnamento consonante. Così il (7) che introduce la Settima partisce aritmet.te la Quarta fra i numeri 6 e il (9) fra cui si debbe l'introduzione della Nona è medio aritmetico fra l'8 ed il 10 che costituiscono la Terza maggiore. Finalmente il n.ro 11 che ci fa sentire l'Undecima, partisce Aritm.te in due la Terza minore fra il 10 ed il 12. Anche questo [illegible] della qualità delle premesse false, le quali tanto sono più grate, quanto che dividono Aritmeticamente un intervallo più semplice.

5.to Quindi si rifletta, che la Decimaterza è più cruda delle sopra nominate, partendo essa Aritmeticamente in due lo spazio fra (12) e (14) cioè a dire la Seconda superflua ovvero nel nostro caso la Terza semidiminuita esposta per 7/6. Questa falsa adunque suppone il 7 e si appoggia alla Settima minore, che è la più semplice e dolce dissonanza, che coll'accompagnamento consonante si accoppj. In ordine a ciò la Terza diesis farà miglior effetto legata colla Settima o Quartadecima che da se sola.

6.to Si osservarono [illegible] ammette nelle orecchie, che la Settima maggiore e la Nona minore considerate in se stesse sono di cui parecchiano uso, benchè si adoprino poi frequentemente come rappresentanti la Settima minore e la Nona

e la Nona maggiore. La ragione si è perchè avendo la prima Art.ta lo spazio fra i 14 16, e la seconda quello fra i 16 126 si suppongono una il 14 e il 7 e l'altra il 16 e il (9) indici della Settima minore e della Nona maggiore. Pertanto ne viene [illegible] le une armoniche due intervalli una minore, e l'altra maggiore, atteso che dalla nostra orecchia il Diesis, per cui discordano, li prende per un unisono sicordato, ed è escluso dalla armonia. Resta adunque che considerate per quello che veramente sono, si adoperino soltanto e unite i num.ri 14 e 126 con il debito discernimento.

3.zo Se tutte e quattro le false Settima, Nona, Undecima, e Terzadecima si accompagnano alli accompagnamento consonante, avrà dovuto risolversi la Decimaterza, e la Undecima, indi la Nona, e la Settima. Giacchè come è noto che quattro dissonanze non si possono tutte risolvere nel tempo stesso, egli è ben di dovere che l'orecchio resti [illegible] libero da quelle che più la stancano, e più tardi dalle altre, la cui [illegible] è a grado a grado più tollerabile. La pratica conferma la verità della mia teoria.

4.to Il maneggiare gli accordi dissonanti alle parti di mezzo oppure il riversarle altro non è, che ommettere alquanti termini della serie 1. 2. 3. 4. 5. 6. &c. cioè taluni primi delle corde. Veggansi le sottoscritte tavolette

Nota
La Settima maggiore, e la Nona minore nascono da una nuova perfetta divisione della Quarta, e dalla Terza inferiore dell'accompagnamento consonante.

Settima aggiunta all'accompagnamento Consonante

1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 . 10 . 12 . 16 . 20 &c

La detta Settima maneggiata alla 2.da parte di mezzo

3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 . 10 . 12 . 16 . 20 &c

La stessa maneggiata alla 1.ma parte di mezzo

1 . 5 . 6 . 7 . 8 . 10 . 12 . 16 . 20 &c

Settima rovesciata

7 . 8 . 10 . 12 . 16 . 20 &c

Nona aggiunta all' accompagnamento
Consonante

1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 8 . 9 . 10 . 12 . 16 . 20 . 24 &c.

La stessa dissonanza maneggiata alla
2da parte di mezzo

3 . 4 . 5 . 6 . 8 . 9 . 10 . 12 . 16 . 20 . 24 &c.

La stessa maneggiata alla 1ma
parte di mezzo

5 . 6 . 8 . 9 . 10 . 12 . 16 . 20 . 24 &c.

Nona riversiata

9 . 10 . 12 . 16 . 20 . 24 &c.

Undecima aggiunta all' accompagnamento
Consonante

1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 8 . 10 . 11 . 12 . 16 . 20 . 24 . 32 &c.

Undecima, presa per base la 2da parte
di mezzo

3 . 4 . 5 . 6 . 8 . 10 . 11 . 12 . 16 . 20 . 24 . 32 &c.

La stessa falsa, presa per base la prima
parte di mezzo

5 . 6 . 8 . 10 . 11 . 12 . 16 . 20 . 24 . 32 &c.

Undecima rovesciata

11 . 12 . 16 . 20 . 24 . 32 &c.

Terza decima aggiunta all' accordo
Consonante

1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 8 . 10 . 12 . 13 . 16 . 20 . 24 . 32 . 40 &c.

La nominata falsa maneggiata
alla 2da parte di mezzo

3 . 4 . 5 . 6 . 8 . 10 . 12 . 13 . 16 . 20 . 24 . 32 . 40 &c.

La stessa maneggiata alla 1ma parte
di mezzo

5 . 6 . 8 . 10 . 12 . 13 . 16 . 20 . 24 . 32 . 40 &c.

Terza decima rovesciata

13 . 16 . 20 . 24 . 32 . 40 &c.

Ora mi rivolgo a que' Professori, che oggi [illegible] per [illegible] metodi anche i [illegible]
i quali [illegible] studiato, si ostinano a
voler ammettere, e maneggiare alla
parte di mezzo [illegible] [illegible] tablo
[illegible] rispetto alla [illegible] Sec. [illegible]
tutto giorno le [illegible] [illegible] della
[illegible]

[illegible] [illegible] 6. [illegible]
[illegible] [illegible]
[illegible] 4. [illegible] 16. 20

mi allegherò in grazia per qual
motivo escludano la seguente ap-
partenente alla Nona maneggiata
alla 2.da parte di mezzo

3. 4. 5. 6. 8. 9.

[illegible] [illegible]
[illegible]

Ma restringendomi ancora agli
[illegible] non si vedrà mai
il perchè [illegible] permetto a me
di ammettere [illegible] per [illegible] con-
sonì a motivo di [illegible] la
Settima, non possa altresì, benchè
con [illegible] parmonia, lasciarne o una
o due, o tre di più onde si abbiano
grado a grado i rivolgimenti
della Nona, della [illegible], della
terza decima.

Pongo fine a questa mia [illegible]
con una riflessione, la quale servirà
maggiormente a confermare la mia
teoria intorno gli esponenti delle
false aggiunte alle accompagnamento
consonanze.

Tutti accordano, che dando a grado a
grado maggior fiato alla tromba,
prima l'origine i suoni, di cui
[illegible] si espongono per la progressione
[illegible]. 3. 4. 5. 6. 8. 9. 10.
Il P. M.ro Rodio ha ottimamente
[illegible] che fra il 6, e l'8
ci sarebbe [illegible] un suono di
mezzo espresso per (7); ed in fatti
[illegible] [illegible] di [illegible]
[illegible] di modificare il fiato, dando
ad esso un impeto di mezzo fra i due
che producono

che producono il B^b [illegible] già ottimamente riuscito a [illegible] Professori di tromba di apprendere l'intonazione di un tale ut[?]; Anche io battendo le orme da lui impresse, ho procurato che un [illegible] di casa dilettante di tromba si ingegni di cavare la nominata voce dal suo strumento; il che egli ha ottenuto con non molta fatica; e corrispondendo la voce grave della sua tromba all'unisono col B^b del mio strumento da tasto, il nuovo cercato confronto evidentemente al $C^\#$ o D^b, ~~ed è ben noto~~ in questo mentre egli e a Lei ben noto, che ne' comuni gravecembali fra B^b e $C^\#$ si passa con tutta la precisione il rapporto di 4 : 5.

Ma la tromba non si ferma al num.^{ro} 10; ma procedendo avanti riesce al (16); ed io affermo, che quella progressione si fa per i num.^{ri} naturali in maniera che la intera serie dei suoni della tromba si espone così

1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 . 9 . 10 . 11 . 12 . 13 . 14 . 15 . 16

Intorno i num.^{ri} 12, 13, 16 non ci è questione e poca parte [illegible] ne ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ [illegible] al 14; perchè dato [illegible] è giusta di essere la sua [illegible]. Mi fermerò alquanto ~~[illegible]~~ [illegible] 11, e [illegible] e [illegible] [illegible] [illegible] il num.^{ro} fra 10 e 12 in forma la quarta $\frac{4}{3}$ ~~[illegible]~~; [illegible] quella fra me, [illegible] maggiore $\frac{5}{3}$ paragonate col [illegible]; ~~[illegible] a considerare la con-~~ ~~venienza di questa [illegible]~~ in maniera che quello deve conguagliarsi al $10\frac{2}{3}$, e questo al $13\frac{1}{3}$, egli è [illegible] a considerare meco la conseguenza di una si bella ~~[illegible]~~ proporzione. Ecco la seguente serie a norma di tale rapporto ~~[illegible]~~ [illegible]

1 · 2 · 3 · 4 · 5 · 6 · 7 · 8 · 9 · 10 · $10\frac{2}{3}$ · 12 · $13\frac{1}{3}$ · 14 · 15 · 16

come	come	come	come
15:16	4:9	9:10	20:21

noto, che essendo legge regolarmente (inconcussa) eseguita dalla Natura dalli unità fino al (10), che le voci vadan di grado in grado alzando coi ~~passi~~ intervalli sempre minori, di modo che il primo salto è di Ottava, il 2do di Quinta, il 3zo di Quarta ec. ec. questa sì fatta legge viene rotta dai numeri $10\frac{2}{3}$, $13\frac{1}{3}$. Infatti fra il 10 ed il $10\frac{2}{3}$ si passa la ragione 15:16 molto più vicina dell'altra 4:9 corrispondentesi ai numeri $10\frac{2}{3}$, 12. Non altrimenti il passo dal $13\frac{1}{3}$ al 14 è più ristretto, siccome espresso dalla ragione 20:21 di quello che conseguentemente si move dal 14 al 15.

Basta ciò per farci manifestamente comprendere la fallacia della ipotesi che si combatte; atteso che la Natura ~~ivi sempre costante, nelle sue leggi~~ nelle voci non comprese dall'uno al dieci ~~quella~~ differenza tra due voci consecutive non si ~~trova~~ torna mai più a trovare fra due altre voci parimenti vicine. Anche un tal canone viene contrastato dai numeri che malamente prodotti si vogliono. Fra la decima voce e l'undecima c'è quello stesso divario, che si ravvisa fra la 15.ta e la 16.ta, e dal $10\frac{2}{3}$ al 12, dal 12 al $13\frac{1}{3}$ procedesi non altrimenti che dall'8 al 9, e dal 9 al 10.

Le avvertite incostanze bastano a farci comprendere, doversi cancellare l'ipotesi che si combatte dal libro della Natura mai sempre stabile, e ferma nelle sue leggi; e che all'incontro i num.ri 11, 13 che insatti mancano i suoni menzionati, sono senz'altro quelli per cui si espongono le ~~Resta dunque incontrastabilmente concluso, che i num.ri 11, 13~~ espongono i tremiti comunicati all'aria dalla voce undecima, e decimaterza della Tromba, ciò che s'io non m'inganno, sparge molto di lume sulla mia teoria delle dissonanze.

Conviene il vero, se nella Tromba le ragioni
11/8, 13/8, che sono realmente dissonanze,
si usano in figura delle ragioni Consone
4/3, 5/3, tanto più nel contrappunto
le ragioni consone 4/3, 5/3 potranno
rappresentare le dissone 11/8, 13/8.

Il mio Dilettante è bene riuscito nella
proporzione del num.ro 7, ma riguardo
alle voci acute non è fornito di perfetta
la perizia bastante, e non ne ò ricavato
cosa, che potesse appagarmi. Non così
m'avverrà a V. P. Molto Rev.da in
servendosi de' celebri valenti Professori
dalla retta intonazione de' quali
potrà benissimo ricavare, se l'undecimo
suono ~~rispetto all'ottavo~~ ad il decimo=
terzo paragonati coll'ottavo crescono
il ~~[illegible]~~ quello una Quarta al=
quanto crescente, e questo una Sesta
maggiore alquanto calante. Dovrebbe
però essere, che combinando quelle dif=
ferenze in un Diesis Enarmonico, rie=
scono soggette all'essere tolte di mezzo
da una varia [illegible]. Di
una tale avvertenza ne ò ricavato
dal mio Dilettante un qualche sentore.
La supplico per tanto con tutto suo
comodo a rendere le accennate sperienze
ed indi a comunicarmi il [illegible]
il che io aggiungerò al num.ro di quelle
molte obbligazioni, per cui mi glorierò
sempre di essere

Di V. P. M. R.da

Divot. Obb.mo ossequiosiss.mo Servitore
Giordano Riccati

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Col.mo

53

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Coll.mo

Pad.a 14. 8bre 1741

Feci far ieri l'altro dal nostro Sig.r Matteo li bramati sperimenti, che a meraviglia corrispondono alli pensamenti sottilissimi di V.S. Ill.ma. Con la pivetta separata dall'Oboè fece un intiero esacordo di voci giuste distinte ed articolate, assicurandomi che arriverebbe anche all'ottava, se anche una pivetta buona e perfetta, e mi disse che il vero indizio che una pivetta sia perfetta è questo di render le voci tutte di una intiera ottava. Adattata poscia la pivetta allo strumento con lasciar i fori tutti aperti, non ha potuto far più che un tetracordo, ma con intonazione men perfetta che nel p.o sperimento. Turati finalmente tutti i fori dell'Oboè non ha potuto far mutazione se non di un tuono, poco più poco meno, ma con intonazione falsa affatto. Mi ha fatto osservare inoltre, che l'Oboè fa un salto di ottava in ogni posizione di dita, e in questa parte veggo che l'Oboè imita le cornette ~~da caccia~~ da posta &

52 .

Quaglie il governo e nella Tromba le ragioni

54

Ho osservato ancora che per cavar un suono più grave nella piccola separata la spina colle dita avanti di applicarsela alle labra colle quali poi comprimendola gradatamente, rinforzando anche il fiato giusta il bisogno ne cavava i suoni più acuti. Ecco dunque che corrisponde intieramente il fatto alle di Lei speculazioni; proseguisca dunque con coraggio a stendere i dotti suoi pensamenti, acciò non rimanga più lungamente allo vento la povera musica. Il celebre sigr. Eulero pensa d'aver fatto col suo Trattato ciò che V. S. sta facendo, ma io credo fermamente che la sua Teoria tenda piuttosto a maggiormente confondere che a rischiarare la vera Teoria musica; e quanto a me tengasi pure tutti gli suoi esponenti della soavità degli intervalli, de generi, de modi &. All'Italia è ritornata la gloria d'illustrare con perfetta Teoria una scienza che è tutta sua propria, e l'Italia da V. S. meglio che da

Divot. Obb. Servitore
Giordano Riccati

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pad.ron Col.mo

55 maggio 1742

ogn' altro giustamente l'attende.

Mal fa i conti suoi chi gli fa senza l'oste; così io che aveva destinato di venir costì a far gli ultimi giorni delle mie vacanze, per imitar quelli che riservano i migliori liquori al fine del pasto, non avendo preveduto quel diluvio che poi venne, m'andai a ficcar su i monti di Belluno, dove per non affogarmi ho dovuto rimanere fino alli 27. di Ottobre: ed eccole svelata la cagione per cui non mi sono dato l'onore di venirla a riverire. Le rendo per fine infinite grazie delle gentilissime sue espressioni, e pregandola de' miei rispetti all'Ill.ma Sig.ra Co: sua Padra, con tutto l'ossequio mi protesto

Di V.S. ~~Ill.ma~~ setto pregata a riverir per mia parte Il Sig.r Franco sua Pietri, e dirgli che avendo detto Brattino al mio servitore, che ha consegnata per me una lettera ad un Religioso, io penso che sij sua, ma non potrò rispondergli se prima non la riceverò.

Umiliss.o Obblig.mo Servitore
Fr. Francescantonio Vallotti

foglio suo
ammirarne
coloro cer
ne e più
quella
nota per
del bi-
possono fare
dati per
io poma
ebbero o
fermo
solmenti
sarò non
on rochi
lite da
a piena,
na, o
di nude
di varie
chiarata al
del tratto
mia, così o

52.

e vaglia il vero ne nella Tromba le ragioni

56

Divot. Obb.mo Servitore
Giordano Ricciari

Ill.mo Sig.re Sig.re mio Padron Col.mo

Padova, 8. maggio 17[illegible]

I dotti pensamenti che V. S. Ill.ma si è degnata comunicarmi col foglio suo compitissimo degli 8. corrente, mi danno giusto motivo di viepiù ammirare il raro e sommamente perspicace suo talento, facendosi conoscer tale con vie affatto pellegrine, e con imprese le più ardue e più vantaggiose. Ne può negarsi che ardua sommamente non sia quella che ora si propone V. S. Ill.ma, e d'un vantaggio incomparabile per li professori di contrapunto, qualora [illegible] si riuscisse a tenore del bisogno. È verissimo che 9. soli sono li movimenti che si possono fare passando da un accompagnamento consonante ad un altro, ma dati per buoni tutti i precedenti movimenti, penso che niun beneficio possa ricavarsene, qualora non si dassi il come ed il quando debbano o possano venir in uso, e quando no; e il determinarne con fermo e sano criterio tutte le combinazioni, è problema da risolversi niente meno che con un intero trattato di contrapunto, e però non è possibile a mio credere, di esaurire cotesta materia con pochi canoni semplici e generali. Delle 36. combinazioni stabilite da V. S. Ill.ma per li contrapunti a due io ne ritengo la metà a pena, escludendo le altre per difetto d'armonia o di cantilena, o per cattive relazioni.

Il nostro contrapunto è assai ornato formandosi dal confronto non di nude e pure note del maggior valore, ma bensì dal confronto di varie cantilene formate col gusto della più soave melodia, adattata al luogo per cui si destina; e siccome per conservare un bel tratto di cantilena non è lecito far uso sproposito nell'armonia, così

per un bel passo di armonia non deve sconciarsi una cantilena. Ecco il più ostacolo che potrebbe anche togliersi facilmente con pochi determinati canoni, se vi fossero determinati precetti della buona melodia ma di questa non abbiamo per nostra disgrazia altro precetto che il buon gusto di chi scrive. Vi sono poi certi termini, ne' quali contenersi debbono, circa il grave o l'acuto, le parti cantanti principalmente, giusta la natura di ciascheduna di loro. Nella disposizione dell'armonia si deve sempre preferire la migliore giacitura della ottima rare volte accade di potervi valere. Molti sono i movimenti che inducono cattive relazioni, e queste si rendono sensibili più in un contrappunto di poche parti, che in uno di molte: più fra le parti estreme che nelle medie. Negli accompagnamenti consonanti imperfetti, come sono quelli di 5.ta minore, di 5.ta superflua, e di 3.a diminuita molti movimenti si rimangono esclusi per motivo d'intonazione, essendo vietate per regola generale tutte le intonazioni astruse, nelle parti cantanti principalmente. Da queste osservazioni che pur sono le più generali V.S. Ill.ma ben vede che il trattato delle combinazioni, che per altro è utilissimo e necessario alli professori di tante altre facoltà non può rendersi utile ad un contrappuntista. Passo dunque alla seconda ricerca che mi fa V.S. Ill.ma

L'accompagnamento di 5.ta minore composta di una 3.a maggiore, e di una diminuita, quella nel grave e questa nell'acuto, io l'ho usato fino da primi anni di questo mio impiego, e mi pare d'averne seco Lei trattato in voce o per lettera,

ne so dire quando. La ragione mi sembra forte ed incontrastabile, presa la similitudine dalla quinta giusta, che essendo composta di due terze una mag.e e l'altra min.e, ambedue a vicenda si collocano nel grave e nell'acuto, nascendone quindi, anzi che danno, il notabile vantaggio d'avere nella stessa corda e ottava il tuono maggiore ed il minore insieme. Così nella quinta minore che è composta di 3.a mag.e e 3.a diminuita, ambedue queste terze si possono a vicenda collocare nel grave e nell'acuto; di questa seconda, cioè di quella che ha la 3.a maggiore nell'acuto, se ne vede l'uso ne soli passi di 6.a superflua, ma dell'altra non se ne vede vestigio presso niun contrapuntista ne teorico ne pratico, ne antico ne moderno. Io so d'averla usata in molti luoghi, cioè ogni qual volta me n'è venuto bisogno, ma non sapendo ora dove trovarghene un esempio, ne inserisco quello che vedrà nell'annessa cartuccia, in cui potrà osservare l'uso dell'una e dell'altra ancora. Ecco quanto so e posso dire presentemente in risposta di ciò che V.P. M.to R.da mi richiede. Conosco evidentemente che ricaverei grandi vantaggi dalla di Lei conversazione, se avessi la sorte di esserle vicino per un anno solo, mentre qui non ho con chi discorrere fuorche il Sig.r Giuseppe Tartini; verrò però l'Autunno, e non permetterò al certo che ne acque ne fanghi mi tolgano la sorte di essere con V.P. M.to R.da per alcuni giorni, dove nello stesso tempo mi darò l'onore di raffermarle il rispetto e la stima che mi costituiscono, quale mi dichiaro e sottoscrivo

Di V.a P.tà M.to R.da supplicata de miei rispetti umilissimi al Sig.r suo Padre

Umil.mo Obblig.mo Servitore
F. Francescantonio Vallotti

Molto Rev.do Pre. Sig. Sig. Pron. Col.mo

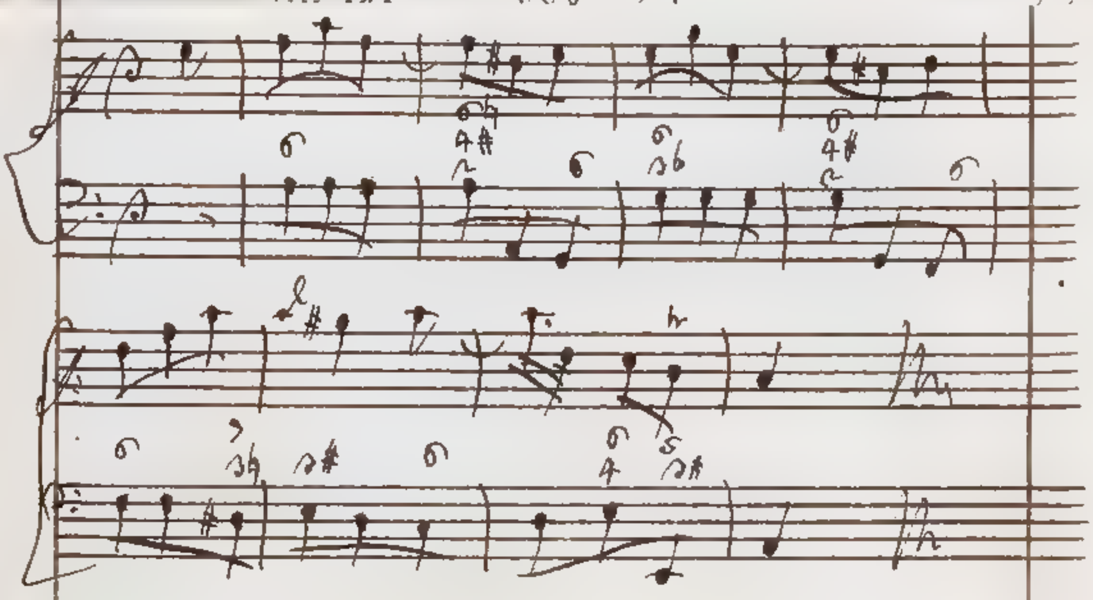
Ill.mo Sig.e Sig.r mio Pron. Col.mo

613

1742.

Padova 24. Maggio
1742

restituisco a V. S. Ill.ma la carta favoritami, e per ubbi-dirla li ho segnata, dove occorre, con uno delli tre seguenti caratteri a. c. v. per significare armonia, ... Ho letta la sua teoria, per



pensiero sanguigno ...
così bella idea, e per farlo con maggior quiete differirò questa meditazione fin dopo l'ottava del Santo, trovandomi ora angustiato dalla premura di scrivere qualche cosa per la solennità.

Ill.mo Sig. Francesco M. Avv...
Castelfranco

F. Gius. Ant. Vallotti M. C.

lettera, il
mi diede
a dubbietà,
io scrittogli
motivo.
vasi in
più
due me-
rispetto
e l'a
dalla
venire
musica,
dolor
se non
esempio
più perfetta
tto all'acuto
lori poi sono
monica all'
perfettiss.ma
sto corris.
Aritmetica
all'acuto,
zione del

60

62

M.olto Reved.o P.re Sig.r Sig.r Prone Col.mo

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Prone Col.mo   613

1742.

Padova 24. Maggio
1742

Restituisco a V.S. Ill.ma la carta favoritami, e per ubbi-
dirla l'ho segnata, dove occorre, con uno delli tre
seguenti caratteri a.c.r. per significare armonia,
cantilena, relazione. Ho letta la sua teoria, per
cui ella esclude la metà delle 32. combina-
zioni: mi piace il metodo, e veggo che V.S. Ill.ma
mira tuttavia alla formazione di pochi canoni ge-
nerali, nella qual impresa niuno meglio di Lei
può sperare di uscir vittorioso. Confesso però, che
non ci ho fatta matura riflessione, poiche questo è
il p.o momento libero che ho in questa giornata,
e domani mattina parte Trattino per costà. Vi
penserò dunque seriamente, che ben lo merita una
così bella idea, e per farlo con maggior quiete
differirò questa meditazione fin dopo l'ottava
del Santo, trovandomi ora angustiato dalla premu-
ra di scrivere qualche cosa per la solennità.

Ill.mo Sig. Francesco Riccati.
Castelfranco.

Div.mo F. A. Vallotti M. C.

[illegible] ettera, il
mi diede
a dubietà,
io scrittogli
motivo.
vasi in
ando più
le due me-
il rispetto
mo, e l'a
dursi dalla
visce, venire
i di musica
ica, aloro
iene, se non
è per esempio
iù perfetta
etto all'acuto
Lori poi sost
monica all'
perfettiss.me
nta corris-
Aritmetica
all'acuto,
azione del

60 64

V. S. Ill.ma che ha tanta bontà per me spero che di buon grado mi concederà questa necessaria dilazione e subito che sarò spedito ripiglierò il compito suo foglio per considerare la teoria rendendole poi buon conto di ciò che me ne sembrerà, per essere più meglio istruito ed illuminato. La supplico dunque per fine a voler portare i miei rispetti all'Ill.mo Sig.r suo Padre, ed a continuarmi l'onore della grazia sua stimatissima con la sicurezza che io sono e sarò sempre

Di V. S. Ill.ma

Umil.mo Obblig.mo Servit.re
F. Francescantonio Vallotti

1742.

-ttera, il
mi diede
-a dubietà
io scrittogli
motivo.
vasi in

-n so più
le due me:
il rispetto
mo, e l'a
dursi dalla
vince, venire
-i di musica
-ica, a loro
viene, se non
le per esempio
più perfetta
-tto all'acuto
lori poi sost
-onica all'
perfettis.mo
-rsa corris
-a Aritmetica
all'acuto,

-azione del

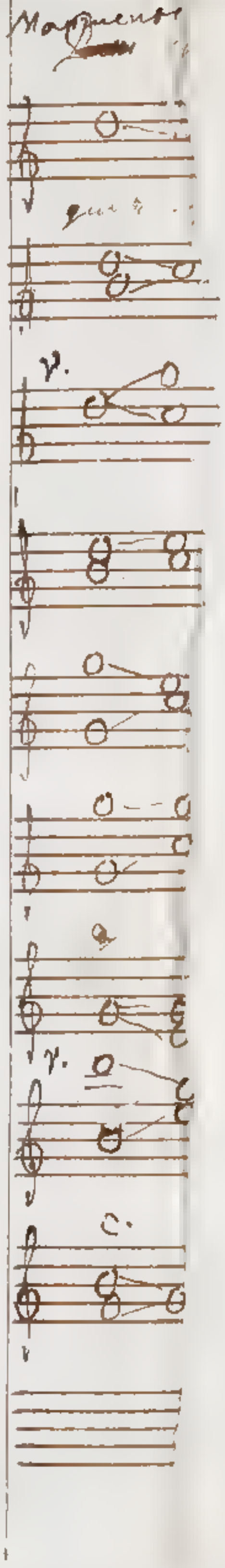
Ill.mo Sig. Francesco ... Castelfranco.

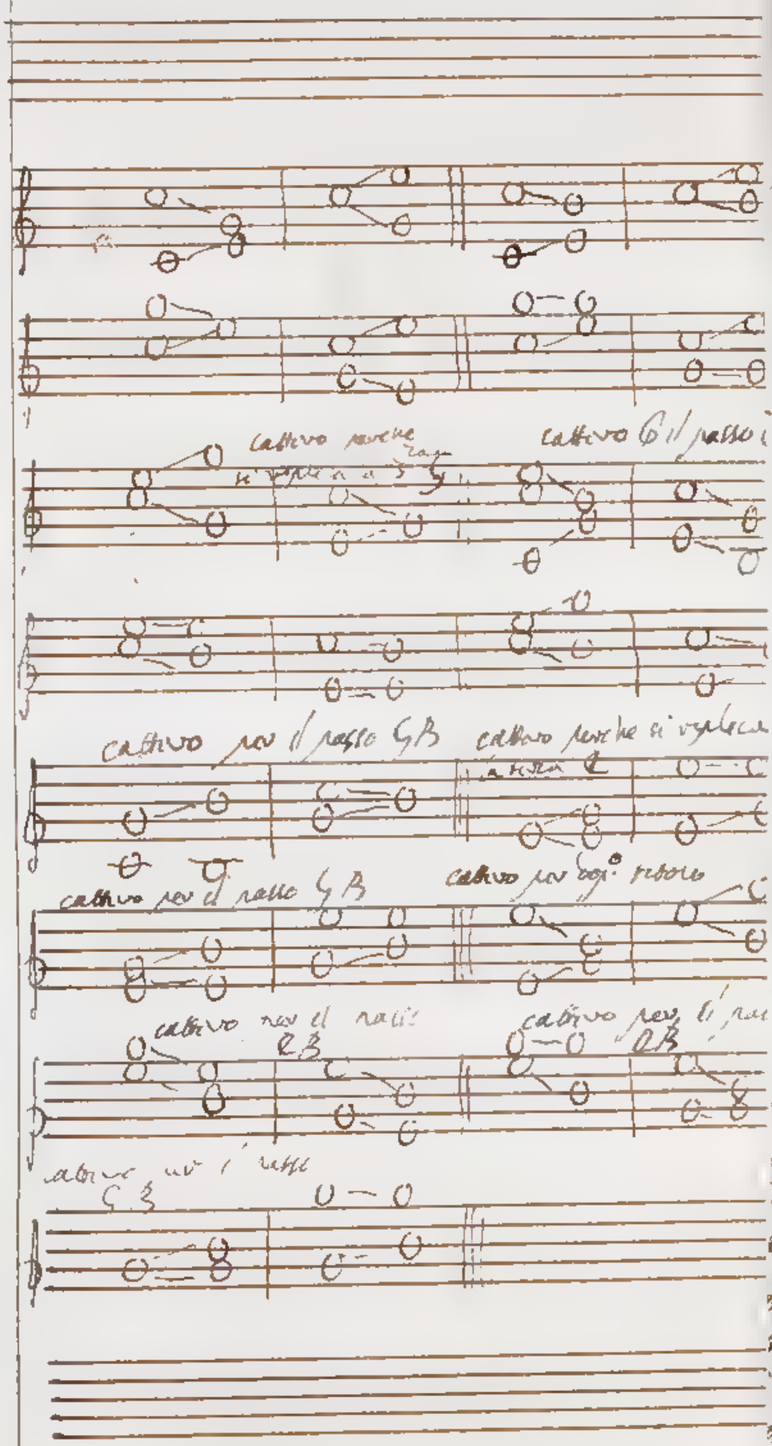
A S. A. Vallotti M. C.

6

66.

1742.





lettera, il
mi diede
a dubiezzà
io scrittogli
motivo.
vasi in

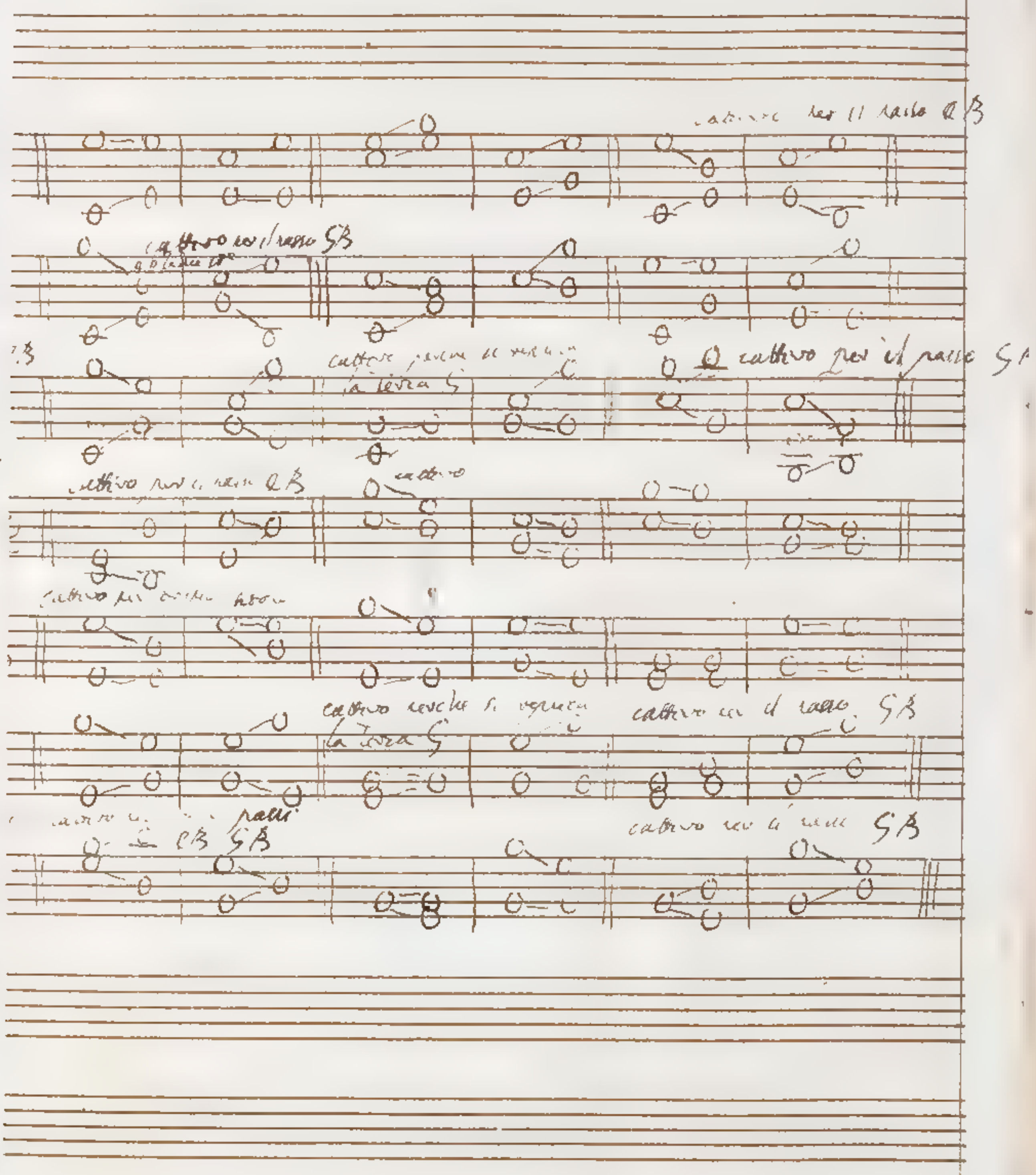
ndo più
le due me-
il rispetto
mo, e l'à
dursi dalla
vince, venire
i di musica
ica, dloro
iene, se non
è per esempio
iù perfetta
tto all'auto
lori poi sost
monica all'
perfettis.me
ssa corris-
Aritmetica
all'acuto,

quel M. ...

Ill.mo Sig. Francesco M.a Preti.
Castelfranco

F. F. A. Vallotti M. C.

azione del



cattivo per il passo G
la terza G
cattivo
la terza G

Molto Rev.do P.re Sig. Sig.r Prov. Hmo

Ill.mo Sig.re Sig.r mio P.rone Col.mo 67. 1742.

Padova 13. Agosto 1742

Per ubbidire a V.S. Ill.ma ed al Sig.r Co: Giordano ancora ho presa una canna dalla facciata di questo nostro S.o organo, cioè quella che suona C sol fa ut, e misurata da me col piede parigino ho trovato che dalla bocca in su è lunga 7. piedi; la parte di sotto alla bocca è lunga un piede e otto oncie, e la bocca è alta meno d'un oncia; ella è [illegible] in questa parte ubbidita appieno per mio credere. Se in altro posso servirla sono a suoi riveriti comandi, e pregandola a riverir per mia parte l'Ill.ma Sig.ra sua Madre e li Signori Conti Riccati, con tutta la stima per fine mi protesto

Di V.S. Ill.ma

Una canna lunga p.di 7 fa in un secondo vibrazioni num.o 146, e questa negli Organi del Santo suona il C sol fa ut. Negli organi di Francia la canna che suona il C sol fa ut fa in un secondo 122 vibrazioni, ed è lunga p.di 8 $\frac{1}{3}$. Ciò prova che gli organi di Italia sono una Terza minore più alti di quei di Francia.

Umil.mo Obblig.mo Servitore

Fr. F. A. Vallotti M. C.

Ill.mo Sig. Francesco M.a Riccati. Castelfranco.

60

64

Ill.mo Rev.do Pre. Sig. Sig.r Pron. Col.mi 71

1742.

erera, il
mi diede
a dubiezza
io scrittogli
motivo.
vasi in

rdo più
le due me-
il rispetto
mo, e l'a
dursi dalla
vice, venire
i di Musica
ica, a loro
viene, se non
è per esempio
iù perfetta
etto all'auto
lori poi sost
monica all'
perfettiss.me
rsa corris-
Aritmetica
all'auto,

azione del

6.

Molto Reved.o Prè Sig.r Sig.r Prone Col.mo

Castelfranco li 4. Xbre 1742.

Ill.mo Sig.r Sig.r mio Prone Col.mo

Padova 30. Nov.bre 1742

Ho ricevuto col suo compito foglio l'erudite sue osservazioni intorno a i diversi privilegi della settima minore, che per verità sono affatto particolari e molti, e che senza muoversi possa divenir consonanza non vi è difficoltà, come negl'addotti esempj del Sig.r Tartini e del passo del Sig.r Corelli rimango ora persuaso, benche non lo fui così sentendolo sul cembalo; per l'esempio della mia cantata posso con tutta candidezza assicurare V.S. Ill.ma che mi ricordo d'aver non poco esitato avanti di lasciarlo correre, e di essermi al fin persuaso, per essere cantata in stile di Teatro, dove trionfa la licenza, e per esser cadenza finale.

Conservo certamente tra miei scritti la sua erudita lett.a sopra il determinato uso delle consonanze ma non ardisco compromettermi di darglila sopra le mani, non ostante l'ordine con cui procuro di tener le cose mie, poiche mi sgomenta l'aver indarno ricercato per tutta la scorsa settimana un

80

70

certo mio scritto. Penserò seriamente a ciò che esso contiene e farò memoria di quanto sarà da me osservato, per quanto mi verrà permesso dall'obbligo di scrivere cose pratiche ed assistere alle ecclesiastiche funzioni, dalle quali cose il debito non mi permette di sottrarmi.

La avviserò di qualche cosa del fu P. Calegari, che le darà campo di divertirsi e di meditare assai sopra la pratica della nostra musica; sarà cosa in istile da capella, dove appunto il med.o più che negli altri felicemente riusciva, e tosto che sarà copiata glie la trasmetterò.

Mi ricordo d'aver più volte detto a V.S. Ill.ma non esser deciso fra musici teorici il punto che riguarda la media armonica ed aritmetica, ed ora mi accorgo di non esser stato mai inteso; il tempo non mi permette per adesso di dirle di più. Mi ricordi servitore all'Ill.mo Sig.r suo Padre, mi comandi con piena libertà, e mi creda quale con tutto lo spirito mi protesto

Di V.S. Ill.ma

Umil.mo Obblig.mo Servit.e
F. Francesc'Ant.o Vallotti

Molto Rev.do Pre Sig.r Sig.r Pron Col.mo

Castelfranco li 4 xbre 1742.

Lettera, il
, mi diede
sta dubietà
glio scrittogli
o motivo.
i vasi in

cando più
o le due me
il rispetto
imo, e l'a
edursi dalla
evisce, venire
ri di musica
nica, alor
tiene, se non
he per esempio
iù perfetta
etto all'auto
Alori poi sosto
monica all'
perfettiss.me
arta corris
a Aritmetica
all'acuto,

tazione del

6.

Castelfranco li 4. Xbre 1742.

Confesso il vero, che l'ultimo capitolo della sua compitiss.ma Lettera, il quale mi sembrava, che non si legasse con il restante, mi diede buona pezza da pensare, e sarei ancora nell'accennata dubbietà se il Sig.r Fran.co M.a Preti communicandomi il foglio scrittogli da V. S. M. Il. non mi avesse illuminato, aver dato motivo al suddetto cap.o la Disertazione intorno le altezze dei vasi in Architettura, che il Sig.r Fran.co M.a le 'a spedita.

Essendo che Ella crede di non essere stato mai inteso, quando più volte mi riferì la discordia dei musici teorici intorno le due medie Aritmetica, ed Armonica: mi permetta, che con tutto il rispetto le dica, ingannarsi in ciò; atteso che io l'o capita benissimo, e l'à capita pure il Sig.r Fran.co M.a, come può facilm.te dedursi dalla nominata sua disertazione. In fatti mentre egli asserisce, venire col mezzo de' suoi pensam.ti decisa la quistione tra maestri di musica s'essa si diletti più della serie Aritmetica, o dell'Armonica, a loro sotto queste parole, secondo il mio parere non si contiene, se non che alcuni musici preferivano la serie Aritmetica, perchè per esempio pensavano, dividersi l'Ottava dalla media Arit.ca nella più perfetta maniera in quinta rispetto al Basso, ed in quarta rispetto all'acuto e dalla media Armonica operarsi tutto il contrario. Altri poi sostenevano l'opinione opposta, ed anteponevano la serie Armonica all'Aritmetica, credendo dividersi da quella l'ottava nella perfettiss.ma maniera in quinta riferita al suono grave ed in quarta corrispondente al suono acuto, e da questa, cioè dalla media Aritmetica addattarsi al rovescio la quarta al Basso, e la quinta all'acuto, in un modo meno perfetto.

Ora per viè più dilucidare il nominato passo della Disertazione del

Sig.r Franc.o M.o, Ella mi permetta, che con un metodo chiaro, e palpabile le faccia toccar con mano, che gli Autori di Musica, che pajono contrarissimi d'opinione, sono realm.te d'accordo. Ciò le sembrerà un paradosso e tale in fatti egli è a prima vista. ma svanirà ben tosto l'apparente contradizione, allorchè le soggiugnerò, che i primi Autori ànno ragione mentre i suoni si contrassegnino pel numero delle vibrazioni in tempi pari compiute; e che ànno ragione i secondi, mentre i suoni si espongano per le durazioni d'esse vibrazioni.

E vaglia il vero ponghiamoci sotto gli occhj le due serie

Aritmetica

C	G	c
6	9	12

Armonica

C	F	c
6	8	12

e vengano espressi i suoni per il numero delle vibrazioni fatte in pari tempo: In sì fatta ipotesi (essendo che un suono quanto è più grave tanto minor numero di vibrazioni fa in tempo dato) il Basso verrà indicato dal numero minimo il suono medio dal nu.ro medio ed il suono acuto dal nu.ro massimo. Quindi al numero 6 io ò sovraposto nell'una, e nell'altra serie la lettera C, dinotante il C sol fa ut grave, ed al nu.ro 12 la lettera c indicante il c sol fa ut acuto. Ora ecco che esposti i suoni per il nu.ro delle vibrazioni la media Aritmetica è quella, che divide l'Ottava 6: 12 per mezzo del nu.ro 9 in quinta riferita al Basso 6, ed in quarta riferita alla parte di mezzo 9. Tutto all'opposto nella sovradetta supposizione fa la media Armonica 8, la quale adatta la quarta CF al Basso 6, onde di conseguenza la Quinta FC al suono o parte di mezzo F risponda.

Mutata ora ipotesi si vogliano contrassegnare i suoni per le durazioni d'una lor vibrazione. Egli è noto che la durata d'una vibrazione d'un suono grave è più lunga, che la durata d'una vibrazione d'un suono acuto. Quindi le durate delle vibrazioni

trazioni dei suoni gravi si esprimeranno per i nu.ri maggiori, e la durata delle vibrazioni dei suoni acuti per i minori. A norma di ciò il Basso in questa maniera di esporre i suoni si appropierà il numero massimo, la parte media il nu.ro medio, e la parte acuta il n.o minimo.

Ripiendo ora per mano l'Ottava divisa Armonicam.te ed Aritmeticam.te, ed osservo, che in questa seconda supposizione le due sovraposte serie Armonica, ed Aritmetica vanno scritte al rovescio, diventando Basso quella ch'era parte acuta, ed all'incontro parte acuta quel ch'era Basso, nel che consiste tutto il mistero.

Serie Armonica

C G c
12 8 6

Serie Aritmetica

C F c
12 9 6

Con ciò le nostre medie mutano aspetto, e natura, e laddove nel primo modo di esporre i suoni l'Aritmetica era più perfetta dell'Armonica; nel secondo modo l'Armonica dee preferirsi alla Aritmetica, facendo quella rispondere al Basso 12 la quinta C G, e questa la Quarta C F.

Avrà osservato V. S. Ill.ma che tanto alla serie Aritmetica 6, 9, 12 indicante il nu.ro delle vibrazioni, quanto all'Armonica 12, 8, 6 indicante le durazioni d'una d'esse vibrazioni, ò soprapposto le stesse lettere C, G, c; e così pure all'altre due serie Armonica 6, 8, 12. Aritmetica 12, 9, 6 le stesse lettere C, F, c. Ciò è stato da me operato perchè dalle dette coppie di serie vengono denotati gli stessi suoni, benchè variam.te contrassegnati. Ella s'appaghi ch'io dimostri esser vera la mia asserzione riguardo alle due serie Aritmetica 6, 9, 12, Armonica 12, 8, 6, attesochè lo stesso metodo s'adatta del pari anche all'altra coppia di serie.

Giacchè la corda C fa 6 vibrazioni in tempo, che la c ne fa 12, ne segue, che una vibrazione della corda C durerà il doppio d'una vibrazione della corda c, ossia che le durazioni d'esse vibrazioni staranno fra loro in ragione inversa dei numeri 6, 12. Esposta pertanto la durata d'una vibrazione della corda C per 12

s'esporrà

s'esporrà per il numero 6. la durata d'una vibrazione della corda c. Indolre sendo che la corda C compie 6 oscillazioni, in tempo che la corda G ne fa 9; la durata d'una vibrazione della corda C, alla durata d'una vibrazione della corda G, starà in ragione reciproca di 6 : 9; cioè a dire come 9 : 6, ossia come 3 : 2. Faccio come 3 : 2, così 12 : 8; e segnata la durazione d'una vibrazione della corda C per il numero 12; dovrà segnarsi pel numero 8 la durata d'una oscillazione della corda G. Ecco dunque, che le due serie Aritmetica 6, 9, 12, Armonica 12, 8, 6 denotano gli stessi suoni o le stesse corde C, G, c; la prima esprimendo il numero delle vibrazioni fatte in pari tempo, e la seconda la durata d'una d'esse vibrazioni; il che &c.

Per maggiore chiarezza di quanto ò detto ella si degni di dare un'occhiata alle sottoposte due Tavolette.

Serie Aritmetica indicante il numero delle vibrazioni fatte dalle corde C, G, c in tempo pari			Serie Armonica indicante il num.ro delle vibrazioni fatte dalle corde C, F, c in tempo pari.		
C	G	c	C	F	c
6	9	12	6	8	12
Serie Armonica indicante la durata d'una vibrazione d'esse corde			Serie Aritmetica indicante la durata d'una vibrazione d'esse corde		
12	8	6	12	9	6.

Il foglio è presso che finito, ma c'è però quello spazio, che basta a significarle lo inalterabile mio rispetto, col quale mi soscrivo

Suo Divotiss.mo Obblig.mo Servidore

Jordano Riccati.

Ill.mo Sig.re Sig.r mio P.ron Col.mo

Ill.mo Sig.re Sig.r mio P.ron Col.mo

Pad.a 13. Xbre. 1748

Io sono appagato appagatissimo della di Lei chiara e palpa-bile conciliazione del disparere de' musici teorici sopra le due medie armonica ed aritmetica, anzi se me lo permette dirò di più con tutto il rispetto, che per grazia e bontà di V.S. Ill.ma non m'ammira in ciò niente di nuovo, avendomi Ella sopra questa materia illuminato in voce. Ora ciò supposto, dirà Ella, a che dunque propone nuovi dubbj, e fabricar nuove difficoltà sopra una cosa che passa d'accordo? rispondo ingenuamente che ciò è destinato da uno stolto mio putabam. Credevo io pertanto, che ne Platone ne Nicomaco, e forse ne pure il Mer-ne tenni avessero in considerazione le vibrazioni e molto meno il loro numero e durazione, qualora trinciavano delle medie, essendo questa una scoperta del Galileo, come V.S. Ill.ma sa meglio di me. Supponevo che riguardassero mai sem-pre alle lunghezze della corda, ne altra maniera avessero di misurare i tuoni, tanto più che li veggo sempre intenti alla sola e tanto decantata diffinizione della divisione armonica, cioè che abbino le differenze fra

> 2

servirà per il numero 6 la durata d'una vibrazione della corda c.
Ove sendo che la corda C compie 6 oscillazioni, in tempo che la

> 6

di loro lo stesso rapporto che hanno gli estremi fra se. Lo credevo anche del Mersenni, supponendo che per esser egli strettissimo amico di Cartesio, con cui conferiva anche i suoi studj, non s'allontanasse dalla sua maniera di pensare. Ora del Cartesio non saprei indurmi a credere che considerasse altra misura del suono che le lunghezze della corda, dicendo apertamente: sonus se habet ad sonum ut nervus ad nervum. Se però mi sono ingannato, mi rimetto. Il maggior male nondimeno si è, che io non so dove Platone, dove Nicomaco dicano essere la proporzione aritmetica quella, per cui rimane la quinta in parte grave e la quarta in parte acuta per lo che mi conviene vivere sulla fede dell'Istoria musica del Bontempi, che in buon volgare mi dice: "La descrizione da Noi fatta de due mezzi aritmetico ed "armonico è secondo la dottrina di Nicomaco. che la propor"zione, che produce allegrezza, la quale è quella che ha la "diatessaron sopra la diapente sia aritmetica e non harmo"nica; e che la proporzione che produce mestizia, la

Illmo Eccmo Sigr mio Pron Colmo

„quale è quella che ha la diapente sopra la diapason
„sia harmonica e non aritmetica è sentenza anche del
„Mersenni, il quale più di Voi ha considerato per av-
„ventura la dottrina de greci." Io li dico da vero è un
corto, se poi ha travveduto, non c'è più che dire. Mi
perdoni V. E. Illma dell'incomodo che le ho recato per quest-
ta freddura, mentre io bramissimo esser mio interesse di
riservarmi i di Lei favori in cose di maggior impor-
tanza, e che mi siano più utili. La dunque a con-
servarmi in grazia sua, e pregandola de miei rispet-
ti all'Illmo Sigr suo Padre, inalterabilmente mi prot-
testo
Di V. E. Illma

Umilmo Obblmo Servitore
F. Francescantonio Vallotti

servirà per il numero 6. la durata d'una vibrazione della corda c.
love sendo che la corda C compie 6 oscillazioni, in tempo che la
[illegible] d'una vibrazione della corda c [illegible]

Ill.mo Sig.re Sig.r mio P.ron Col.mo 29

Padova 4. Gen.o 1740

Spedisco a V. S. Ill.ma i Salmi di Terza scritti dal fu P. Calegari in istile da capella a otto voci, cosa della quale si compiaceva anche in questi ultimi giorni di sua vita. Le spedisco la copia che io avevo, per essere di miglior carattere, e più esatta di quella che ora ho fatto fare; il costo è di L 16:15 — che potrà con tutto il suo comodo consegnare al Sig.r Francesco M.a Presti per conto mio. La ho poi indovinata dicendo, che forse ne Platone ne Nicomaco dirà essere la media armonica quella, per cui talmente si divide l'ottava, che la quarta rimanga sotto e la quinta sopra. Ne parla per verità Platone nel Timeo trattando della ~~due medietà~~ creazione dell'anima, ma non le distingue; eco le sue parole, "parte "ita intervallis locavit, ut bina essent in singulis media, "quarum una eadem parte excedit alterum extremorum, "eadem ab altero superatur. Altera medietas pari numero "extremum unum superat, pari superatur ab altero," accenna in p.o luogo la media armonica, ed in 2.do luogo la media aritmetica, ma non le nomina distintamente.

72

... il numero ... la durata d'una vibrazione della corda c.

80

Venendo ora a Nicomaco trovo nel suo manuale armonico queste parole: etenim duplum efficit intervallum duodenarius ad "senarium, medietates vero sunt duae, at octonarius secundum "harmonicam ~~medietatem~~ proportionem medius est ... altera "vero medietas, novenarius, iuxta paramesen collocata, in "arithmetica medietate conspicitur ad extrema. La cosa è "chiara, che Nicomaco non parte dalla comune sentenza; pure il Bottengi ... ha preso sbaglio nelle parole iuxta paramesen collocata, ma più di lui il Meibomio che ha tradotta la particola greca κατὰ nel iuxta, e in aggiunta nelle ~~sue~~ annotazioni allo stesso libro per non lasciar dubitare della sua innocenza nella musica dice apertamente, considerat binas has medietates in systemate "octacordo" Pythagorae, in quo numerus maximus 12. "ponebat ipsi hypate; minimus 6. Nete; medius harmo"nicus 8. mese; medius arithmeticus 9. paramese. ecco "lo sproposito; dopo aver giustamente applicato il maggior numero al suono più grave, ed il minimo al suono più acuto, applica 8 ad una corda più ~~acuta~~ grave di quella cui applica il 9. Quasi che Meibomio sapesse tanto di greco quanto sapeva di musica.

Anche dall'aritmetica di Nicomaco si ricava che tenga la sentenza comune in proposito delle due medie, dicendo espressamente „ medietas harmonica est quando trium inaequalium terminorum maior ita se habet ad minimum, ut „ maiorum excessus se habet ad excessum minorum. radices „ eius sunt 2. 3. 6., vel 3. 4. 6. Se io avessi per l'avanti veduti tutti questi autori ne citati luoghi, non avrei recato a V. S. Ill.ma niun incomodo in tale proposito su la sola asserzione del Bontempi, onde la supplico di benigno compatimento di bel nuovo. Mi continui l'onore della grazia sua, e con tutto il rispetto e stima per fine mi protesto

Di V. S. Ill.ma che è pregata
di portare al solito i miei
rispetti all'Rev.mo Padre

Umil.mo Obblig.mo Servit.e
F. F. A. Vallotti M.C.

72

... il numero di la durata d'una vibrazione. della corda ...

42

P. S. e sigillata, ricevo una lettera dal Sig.r
Dico ... Preti, cui non avendo tempo di
rispondere la supplico di riverirlo in mio
nome, assicurandolo di tutta l'assistenza
all'affare per cui mi scrive.

... ossequioso ...

Dati gli accompagnamenti che si ponno usare in un Tuono o per terza magg.re o per terza minore, e ne suoi subordinati; si determina quai passaggi da un accompagnam.to all'altro sien leciti, e quali illeciti.

Nelle mie superiori ricerche io ò determinato gli accompagnamenti tutti, che ponno competere ad un dato Tuono o per terza magg.re o per terza minore. Mi è riuscito pure di stabilire, che componendo per un dato Tuono, vi sono cinque Tuoni subordinati due uguali al principale, e tre di diversa natura, a cui è lecito di portarsi con una regolata modulazione. Quindi richiedendo ogni Tuono per terza maggiore un simile complesso di accompagnamenti, e così parimente ogni Tuono con terza minore; egli è chiaro, che considerando un dato Tuono unitamente con i suoi subordinati e fondando sopra esso una Musica composizione, io avrò alle mani una somma di tutti gli accompagnamenti propri dei nominati Tuoni della quale usate le dovute regole potrò far uso. Ora di ~~nominate~~ tali regole precisamente vo in traccia, e cioè quali passaggi da un accompagnamento all'altro sien leciti e quali illeciti. In fatti

ai fatti passaggi sarà di uopo avere il necessario riguardo alla Battuta, le cui leggi ultimamente sono state da me spiegate. Ciò che è conveniente ad un tempo cattivo, non sarà tale riguardo ad un tempo buono, o all'incontro; ed alcune cose che nei tempi o buoni o cattivi della Battuta saranno totalmente vietate, si tollereranno poi in un tempo cattivo di spezzatura. Cap. 9 § 2

Ma per procedere passo passo e metodicamente, mi giova ora di considerare un accompagnamento fondamentale di Terza e Quinta unitamente ed un corpo coi suoi derivati, in maniera tale che nelle presenti indagazioni io non dovrò solamente di passare dall'accompagnamento di C^{5}_{3} a quello di F^{35} quando io farò transito dalla corda fondamentale C alla fondamentale F; ma mentre ancora io mi porterò dall'accompagnamento fondamentale C^{35} a qualche derivato da F o da qualche derivato da C^{35} al fondamentale F o finalmente da derivato a derivato. Cap. 9 § 3

A norma di ciò qualora affermerò assolutamente essere vietato un dato passaggio, caderà la proibizione non solo sul passo transito da accompag.to fondamentale a fondamentale, ma ancora da fondamentale a derivato, o all'incontro, oppure da derivato a derivato. Che se si darà il caso che essendo interdetto il portarsi da accordo fondamentale a fondamentale, sia poi concesso il passare da fondamentale a derivato, oppure da derivato a fondamentale, oppure da derivato a derivato; in tale circostanza di cose io non asserirò assolutamente essere vietato il passaggio, ma chiaro mi spiegherò

noi concedersi

non concedersi esso da corda fondamentale a fondamentale. Componendo per modo di esempio per i Tuoni o di C per terza magg.re o di A per terza minore, non è permesso il salto da $B^{3\,5}$ a $F^{3\,5}$, ma si ammette però il passare da $B^{3\,5}$ ad $A^{3\,5}$, il 5.to de quali accomp.ti si diversa da $F^{3\,5}$. Dove adunque s'altererò del passaggio $B^{3\,5}$ $F^{3\,5}$ non darò ad esso una assoluta esclusione ma questa andrà accomp.ta dalla modificazione, che il detto passaggio è vietato sempre si proceda da corda fondamentale a fondamentale. Verrà il

Verrà poi tempo che dato per concesso un passaggio ~~nella~~ ~~[illegible]~~, considererò di conseguenza ~~gli~~ accompagnamenti ~~fondamentali~~ ~~e derivati~~ le maniere tutte nelle quali si può passare ~~da fonda~~ da un accompagnamento all'altro, e separate dalle cattive le buone, insegnerò a combinarle a due, a tre, a quattro parti.

Dei passaggi dall'uno all'altro di questi tre accompagnamenti o per terza magg.re o per terza minore fondati sulle corde prima, quarta, e quinta dai quali dipende l'origine della scala di un dato Tuono o per terza magg.re o per terza minore.

Essendo che gli accompagnamenti sono molti o perfetti o che come perfetti si suonano, propri di un dato Tuono e de suoi subordinati; fa di uopo il considerarli a parte a parte per evitare ~~per evitare~~ la confusione. Do principio dunque da quelli che con il Tuono a cui appartengono anno la più stretta relazione, e tali sono i tre o per terza magg.re o per terza minore fondati sulle corde prima, quarta, e quinta corrispondenti

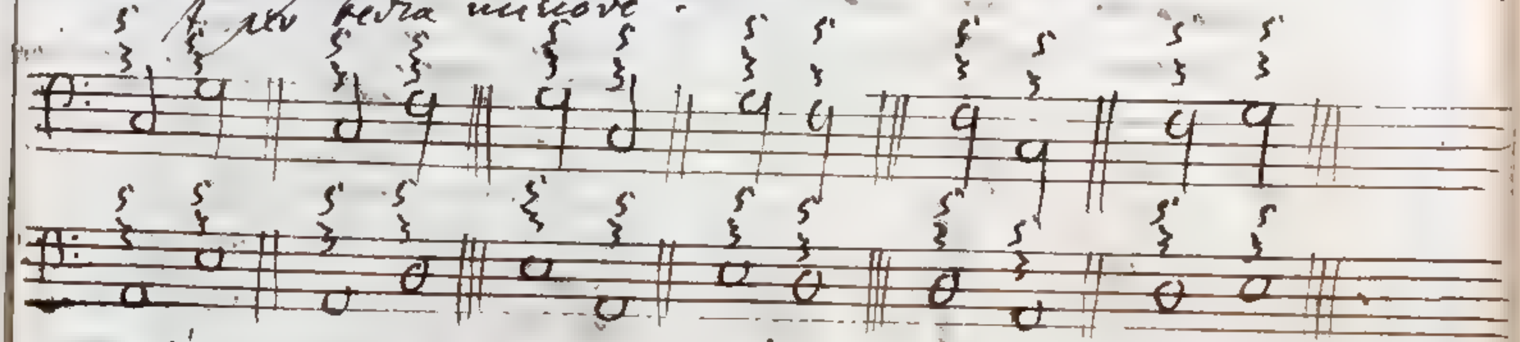
costituenti il sistema di melodia, dai quali dipende, come a suo luogo è spiegato, l'origine della scala di un dato tuono o per terza mag.re o per terza minore, che abbia la prima corda per base. Le nominate tre corde e conseguentemente gli accompagnamenti perfetti sopra di esse fondati hanno una così stretta connessione (conforme è avvertito Cap. 2 § 26) fra loro, che si possa passare dall'uno all'altro in qualunque combinazione. Sceglierò anche qui, come è fatto per il passato, a vantaggio del tuono C come esempio e modello de' tutti i tuoni per terza mag.re, del tuono A come esempio e modello di tutti i tuoni per terza minore. Per altro ciò che avvertirò dei tre accompagnamenti C, F, G generanti il tuono C per terza mag.re, ovvero dei tre A, D, E generanti il tuono (A) per terza minore, dovrà parimenti intendersi dei respettivi accompagnamenti proprj di tutti gli altri tuoni mag.ri o minori. Sarà però bene aver qualche maggior riguardo ai tuoni con terza mag.re G, F, con terza minore E, D per esser quelli subordinati ai tuoni C per terza mag.re A per terza minore.

Volendo passare dall'accompagnamento fondato sulla prima corda ad un altro da esso diverso il più perfetto movimento, ch'io possa fare, consiste

Cap. 9 § 5

e nel portarmi all'accompagnamento, che è per base la Quarta corda [la quale risponde alla sesta, nella ragione 3:2] e seguito [illegible] rango inferiore, vi è il passaggio dall'accompagnamento della prima, a quello della quarta corda [tra le quali la ragion di sesquiterza 3:4]. Facilissima ed ovvia è la ragione di quanto ò detto, stesso che nel [illegible] parte le due consonanze unisono ed Ottava, che non cangiano accordo, le Consonanze più perfette sono in primo luogo la Quinta 2:3, ed in secondo la Quarta 3:4. Che se la Cantilena si troverà nell'accompagnamento della quinta corda, né si voglia uscire dal Tuono, due passi fra tutti i migliori si presentano o verso la prima, o verso la quarta corda, il primo de' quali è più elegante del secondo. Finalmente dall'accordo della quarta corda, due uniformemente più semplici, che possa fare senza escire dal tuono, sono o [illegible] alla prima corda o alla quinta [illegible] avvertendo che quello a quello cede di perfezione.

Metto gli esempj dei sei passi nominati nei due Tuoni di C per terza magg.e, di A per terza minore.



Ò scritto i sovraposti passi per la chiave del Basso, a motivo

a motivo che una tal parte ch'è la base dell'Armonia si compiace molto di far passaggio da accompagnamento fondamentale a fondamentale. Gli altri passaggi [illegible] da fondamentale a derivato, o all'incontro da derivato a derivato sono propri delle parti acute. Si intenda ciò per la via; attesochè vuole la varietà, che anche sì fatti passaggi si vadano frammischiando nel Basso; e che le parti acute i movimenti da accordo fondamentale a fondamentale a tempo e a luogo discretamente si usurpino. Ma di questo a suo luogo [illegible].

Dirimendo avanzandosi ad ulteriori indagazioni, si gitti l'occhio su gli accompagnamenti dai quali dipende la genesi dei tre Tuoni per Terza mag.re C principale, G, F subordinati, come pure [illegible] gli altri da cui traggono l'origine i tre Tuoni per Terza minore A principale, E, D subordinati. Infatti [illegible]

Accompagnamenti dai quali nascono i tre Tuoni per Terza mag.re F. C. G

$B^{5\,6}_{3}$. F^{5}_{3}. C^{5}_{3}. $^{5}_{3}$

C^{5}_{3} F^{5}_{3} C G^{5}_{3}

C^{5}_{3} G

Cap. 5.

5 3 5 A

* Non voglio qui lasciar di avvertire, che passando dalla 5ta alla 4ta corda nei Tuoni mag.ri cioè da G^{5}_{3} ad F^{5}_{3} nel Tuono mag.re C come altresì nei Tuoni minori mentre alla 4ta corda, conforme per lo più succede, si adattano gli accompag.ti artificiali di terza mag.re e Quinta, vale a dire da $E^{\#}$ a D^{5} nel Tuono A per Terza minore, più ci diletta di udire collocati nel Basso gli accordi derivati A^{5} F^{6} che i fondamentali F^{5} D^{5}. Si [illegible] che con maggior frequenza si praticano i passaggi G^{5} A^{5}, $E^{\#}$ F degli altri G^{5} F^{5}, $E^{\#}$ D^{5}. La ragione dipende da ciò, che mentre odo l'accompag.to conseguente F^{5}, oppure D^{5}, conservo viva ancor la memoria dei suoni componenti l'accordo antecedente G^{5} ovvero $E^{\#}$. Ora fra essi suoni B terza mag.re di G viene a formare Quarta ossia Undecima mag.re con F base del conseguente accompag.to F^{5}, e così G# terza mag.re di E con D base del conseguente accomp.to D^{5}. In questo incontro farò vedere dove l'errore delle dissonanze essere la Undecima mag.re una falsa assai [illegible], e che come tale molto di [illegible] si aggiunge ai consonanti accompag.ti. Egli è ben vero che nel nostro caso non ne abbiamo che un solo vestigio, ma anche questo solo vestigio è sufficiente a far sì, che di senso delicato [illegible] dell'orecchio [illegible]; [illegible] nel Basso contrario, con cui si ristringe i principali [illegible], si tolga di mezzo la base F, ovvero D del conseguente accordo, e che in cambio delli accompag.ti fondamentali si adoperi il derivato A^{5} F^{5}. Che se taluno mi opponesse, sembrar soggetto ad uguali eccezione anche il passaggio fondamentale della [illegible] alla 5ta corda per esempio F^{5} G^{5} nel rovescio dell'ora considerato G^{5} F^{5}, il quale passaggio F^{5} G^{5} per altro frequentemente si pone in uso, [illegible] mi pare che con poche parole sciogliere l'obiezione. Non può negarsi, che sentendo l'accordo conseguente G^{5} si conservi la memoria del suono F base dell'accordo antecedente il quale risponde in Quarta mag.re a B terza mag.re di G. Ora la Quarta mag.re nel nostro caso è di natura molto differentissima da quella, che nel passaggio G^{5} F^{5} dalla 5ta alla 4ta corda abbiamo considerata ivi

5 3 A D

Accompagnamenti perfetti: dai quali nascono i tre Tuoni con terza minore

D. A. E

$\begin{matrix} 5 & 5 & 5 & & & \\ 3b & 3 & 3 & & & \\ G & D & A & & & \\ & 5 & 5 & 5 & & \\ & 3 & 3 & 3 & & \\ & D & A & E & 5\sharp & \\ & & 5 & 5 & 3 & \\ & & 3 & E & B & \\ & & A & & & \end{matrix}$

Per non recar soverchio tedio al Lettore mi restringerò a fare alquante avvertenze intorno ai tre sopranominati Tuoni con terza mag.re C, G, F; lasciando poi alla sua industria il fare di affatto simili riguardo ai tre Tuoni con terza minore A, E, D. La proprietà che si ravvisa nel Tuono subordinato G, F di avere due accompagnamenti, cioè quello C^{5}_{3} G^{5}_{3} principale C e quello C^{5}_{3} F^{5}_{3} comune col Tuono principale C, ci addita la maniera fra tutte la più semplice e naturale di passare dal Tuono principale ai due subordinati fondati nelle corde quarta, e quinta, o all'incontro. Di fatti forma gli accordi C^{5}_{3}, G^{5}_{3} come propri del Tuono C, gli considero poscia come appartenenti al Tuono G, e passo da essi all'accompagnamento $E^{5}_{\sharp}$ che non essendo ammesso dal Tuono C, spetta solamente al Tuono

Poi ella era falsa fondamentalmente la aggiunta all'accompag.to armonicale F^{5}_{3} la quale invece di fatto si aggiunga viene sempre rattoppata con tutto il rigore, ed assai è stato censurata; Quì il nostro Tritono non è che una conseguenza del [illegible] che nasce del tuono F, il quale se si accoppiasse all'accompag.to C^{5}_{3}, come [illegible] si accoppia e ci presenterebbe la settima minore che è la più dolce fra tutte le dissonanze. Tanto adunque è falso, che il Tritono del Tuono mag.re F B relativamente al passaggio F^{5}_{3} C^{5}_{3} possa recare un nuovo [illegible] di rivestimento; all'incontro, quanto che aggiunta al conseguente accompag.to C^{5}_{3} la settima minore F, si può spiegare il seguente passaggio F^{5}_{3} F^{4}_{2}, in cui si colloca nel Basso la detta settima con buonissimo effetto, la quale [illegible] un attuale Tritono F B ferito a quel tuono F, che in qualità di Basso si adopera, il Lettore saprà più chiaramente le ragioni dopo che averà lette le mie teorie delle dissonanze.

al Tuono G. Volendo ritornare
dal accompagnamento ~~di~~ al
Tuono C, ecco una strada
inversa della or ora descritta.
Mi sortirò pure degli stessi
artifizj, mentre allora in
aprendo ~~dal tuono~~ di far
transito dal Tuono C al
Tuono F e agli incontri.
Indicata a chi legge qualche
più elegante maniera di cangiar
~~[illegible]~~ Tuono ~~[illegible]~~
~~altro~~ suggeritami dal poter
far transito, in una qualunque delle sei possibili
combinazioni, dall'uno
all'altro dei tre accompagnamenti
generanti un dato Tuono,
ritorno alla considerazione
~~dei~~ detti accompagnamenti
e dico che fra le sei nominate
combinazioni ~~quattro~~ ce
ne sono, ~~più~~ ~~[illegible]~~
~~dette~~ alle quali il nome
di Cadenze si attribuisce.

Cap. 7 di 10

La Cadenza è quell'ultimo
movimento, che si fa conclu-
dendo la cantilena, il quale
deve lasciare soddisfatto
l'orecchio, ed equivale
come al finimento, di un
periodo. Ora conforme che
io devo procurare, che il periodo
termini con una desinenza
nel tempo che sia possibile,
non altrimenti ~~[illegible]~~ chiudendo
il senso, ne per così, della
cantilena, sarà necessario
che per me si scelgano quei
passaggi, che fra terminano
i più perfetti, e conseguentemente

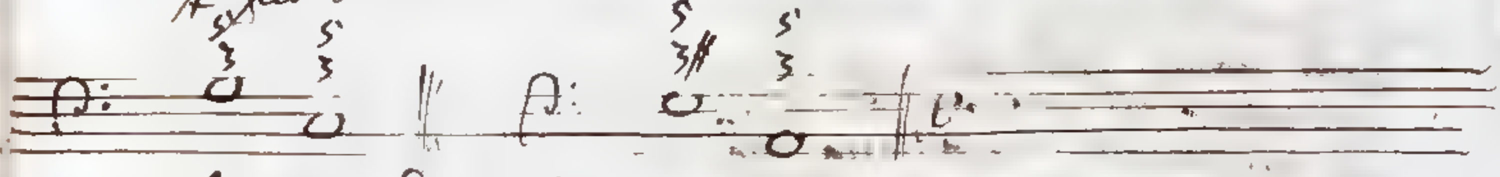
i più

i più dilettevoli. Nella prima dunque non c'è il solo punto finale, ma se ne incontrano frequentemente degli intermedi. Così può una Composizione di Musica non si appaga di una sola Cadenza finale ed ultima; amando anzi che se ne interseriscano frammezzo ad essa in tal modo, che non riescano nè troppo frequenti, onde acquistino noietà; nè troppo rare, onde l'attenzione dell'uditore, che non ode mai la conclusione aspettata, lungamente si stanchi

Cominciando dunque a discorrere delle nostre Cadenze avuto riguardo all'ordine della lor perfezione; riconosca una cantilena o un dato passo di essa una qualunque lettera per base per esempio C; egli è evidente, che il movimento più dilettevole, che possa aversi per terminare in C, sarà scegliendo quella corda diversa da C che al suddetto C risponde nella più perfetta ragione. Ma questa è la G, che forma Quinta con C. Dunque la più elegante conchiusione si farà passando dalla quinta corda alla base. Essa quinta corda si chiama anche Dominante perchè facendosi sentire, ci comanda in certa maniera che andiamo a terminare nella base della cantilena. Perchè la nostra Cadenza adoperata nei Tuoni per terza minore

appoghi

aggiunghi il censorio ipso di
deciso assegnare alla dominante
l'accompagnamento perfetto
di terza magre e quinta;
e ciò per quelle ragioni,
che da me sono state esposte,
dove, a' trattato di quegli
artifici, dei quali abbisogna
il tuono per terza minore,
mentre se ne vogliamo servire
in figura di principale. Vegga
chi legge gli esercizj della
cadenza perfetta nei due
tuoni C per terza maggiore,
A per terza minore.



Le altre tre cadenze, di cui passo
a trattare, ~~ne~~ soddisfanno
bensì quanto basta le orecchie, Cap. 9. § 14
ma ~~nello stesso~~ non può
negarsi però, che non le
lascino con qualche poco
sospeso.

La prima, che mi si affaccia,
ella è la ecclesiastica così
chiamata dal frequente uso
nelle composizioni di
Chiesa. La quarta corda
si è quella, che dopo la
quinta, à la ottima rela-
zione alla prima. Ora
di essa quarta corda si
serve la Cadenza ecclesiastica,
la quale si fa per salto
di Quarta all'in giù.
conforme che la suddetta
Cadenza riesce assai bene

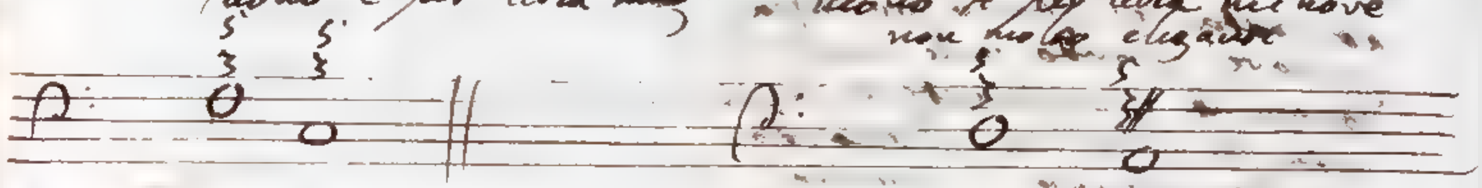
nei

nei Tuoni per terza mag.^{re} così
al rovescio essa non è molto
adattabile ai Tuoni per terza
minore. Si io dò l'accompa=
gnamento naturale perfetto
di terza minore e Quinta
alle due corde quarta e prima
l'orecchio non riconoscerà
per cadenza un tal passo, in
quella stessa guisa chè esso non
si aggiungerà della cadenza perfetta
adattata al Tuono per terza
minore, quando alle corde
~~Tonica~~ dominante e Tonica
sifatta si attribuisca l'accordo
di terza minore e Quinta.
Non giova allegare alla
quarta corda, per esempio
a D relativamente al tuono
di A per terza minore, l'
accompagnamento perfetto
per terza mag.^{re}, attesochè
udendolo l'orecchio giudi
cherebbe, che o si volesse fare
cadenza in G, e comporre
che fare passaggio al
Tuono G per terza mag.^{re}
subordinato a quello di
A, oppure che facendo uso
della scala artificiale del
nominato tuono di A, fosse
intenzione del Compositore di
portarsi all'accompagnamento
di G. Resta intanto, che
lasciato intatto l'accompagna
mento naturale della quarta
corda, si dia terza mag.^{re}
e Quinta alla corda tonica.
Con una tale cadenza rigo=
rosamente parlando non appartiene
al Tuono per terza minore
di A, ma piuttosto al Tuono

D

D pariménte per terza minore, ciascuna di quelle, di cui ora parlo a discorrere, che si portano dalla prima corda alla quinta, alla quale, quella lo tale del tuono per terza minore, si adatta l'accompagnamento artificiale di terza mag.re e Quinta

Cadenza Ecclesiastica nel Tuono C per terza mag.re — Cadenza Ecclesiastica nel Tuono A per terza minore non molto elegante



La quinta corda à una così stretta connessione colla sua principale, che una cantilena senza procedere della medesima, però benissimo in essa corda finire. Ora conforme che oltre la quinta vi sono due altre corde del sistema di melodia, da ciò se ne deducono due altre cadenze nascenti dal passare o dalla prima alla quinta, o dalla quarta alla quinta corda, a cui nei tuoni per terza minore si dà l'accompagnamento artificiale di terza mag.re e Quinta come nella Cadenza perfetta. ~~Nella Cade~~ La sospensione a dir vero in cui resta l' ~~dell~~ orecchio mentre ode ella è ~~poco~~ sensibile nella cadenza ~~che~~ dalla quarta alla quinta corda, ella è più sensibile che nelle altre due cadenze imperfette. Nei tuoni con terza minore la nostra Cadenza appaga

più

Cap. 9 §. 15.

più che in quelli per Terza magg.re; e la ragione si è, perchè il senso resta in certa guisa sorpreso dalla Terza maggiore arti=fiziale, che si dà alla quarta corda, in cui finisce la cantilena; e ne riceve una tale impres=sione, che è atta mirabilmente ad imitare il punto interro=gativo. Qualche fiata la quarta corda in grazia de'la Terza, di cui parliamo si accresce per un Diesis. Avrà a mente il Lettore esservi da me fatta menzione di un tale accrescimento dove o' trattato de' suoni, che differendo da quelli che sono propij della scala di un dato Tuono per un Semituono minore, si tolgono dalla scala di un Tuono subor=dinato. La notata accresci=mento della quarta corda fa sì, che il passare da essa alla quinta corda non sia più indif=ferente, ma in qualche maniera necessario divenga. Cap.o 7 § 17

Per rendere di ciò la ragione, osservo, che le cadenze tutte a riserva di quella, di cui presentemente parliamo, anno la proprietà di essere quel passo migliore che si può fare, avuto riguardo al Tuono in cui si scrive la cantilena, ed alla corda, in cui è fondato il primo ac=compagnamento. Il ottimo passo, che io posso muovere dalla quinta corda, si è verso la prima, e ad un tal passo si dà nome di cadenza perfetta. Cap. 7 § 10

Dalla

Dalla corda prima l'ottimo movimento vuol esser diretto verso la quinta; ed esso altro non è che una cadenza procedente dalla prima alla quinta corda. Trovandomi sulla quarta corda, il portarmi verso la prima egli è il migliore fra tutti i passaggi; il quale si appropria il titolo di cadenza ecclesiastica. Se dunque dalla quarta corda l'ottimo passo si move verso la prima, una sì fatta proprietà non compete al passaggio dalla quarta alla quinta corda; e conseguentemente la cadenza, che procede dalla quarta corda alla quinta, ella sola è mancante di una prerogativa a tutte l'altre cadenze comune. Quindi si scopre un nuovo motivo, per cui la nostra cadenza applicata al Tuono magg.re ci lasci non poco sospesi. Udito l'accordo sulla quarta corda fondato, e volendosi chiudere la cantilena, l'orecchio aspetta, che ciò si adempia movendo l'ottimo passo dalla quarta corda alla prima. Sostituendo pertanto all'ottimo passo quello dalla quarta alla quinta corda, che non è tale, è defraudata l'aspettazione del senso; egli è evidente, che il senso stesso non ne possa restare interamente appagato.

L'istesso discorso si adatterebbe ~~lungo~~ anche ai Tuoni minori, se le cadenze si componessero di sole accordi naturali. Ma conformemente nelle cadenze dei Tuoni per terza minore ci è necessariamente

da avv.

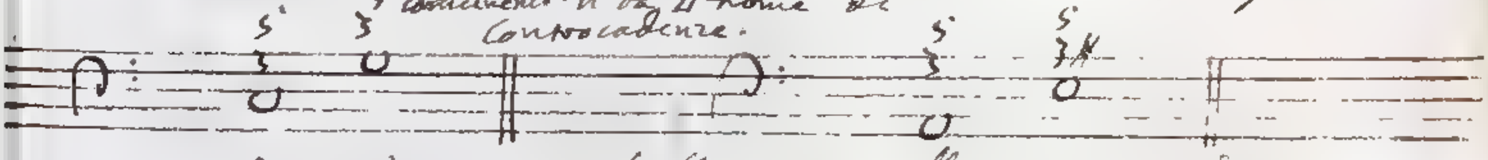
Di aver luogo un accordo accidentale per le ragioni altrove spiegate, ed essendo che il Tuono minore non à, rigorosamente parlando, cadenza ecclesiastica (appartenendo quella che in tale figura viene usata al Tuono parimente minore fondato sulla quarta corda, relativamente al quale procede essa cadenza dalla 1.ª alla 5.ta corda) ne segue di conseguenza, che per si' essa cadenza ottenea fatta con un ottimo passo, ameremmo di udirne una prova del Tuono eseguita con un passo meno perfetto.

Accrescasi ora la quarta corda per un Diesis, e si otterrà l'effetto, ch'essa quarta corda accresciuta corrisponda alla prima in Quarta magg.re intervallo che usato immediatamente non è molto grato al sensorio * Con tale artificio il passo dalla quarta corda alla prima si rende non solo meno grato di quello dalla quarta alla quinta, ma difettoso; il che basta per fare che dall'orecchio l'ultimo passo si brami, e che ottenuto avendo di udirlo, ne resti non poco pago

* Oltre a ciò nel passaggio dalla quarta corda accresciuta per un Diesis alla p.ma si incontrano due altri disordini, dei quali farò parola dopo trattato del passaggio simile al nominato 5/3 6/5 il quale vedremo essere totalmente vietato da base a base.

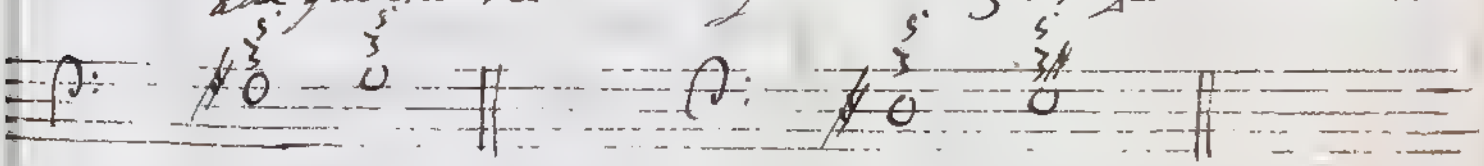
* Cap. 4 § 17

Cadenze che passano dalla prima alla quinta corda nei due Tuoni C per Terza magg.re A per Terza minore, alle quali comunemente si da il nome di Controcadenze.



Cadenze che passano dalla quarta alla quinta corda nei due Tuoni C per Terza magg.re A per Terza minore

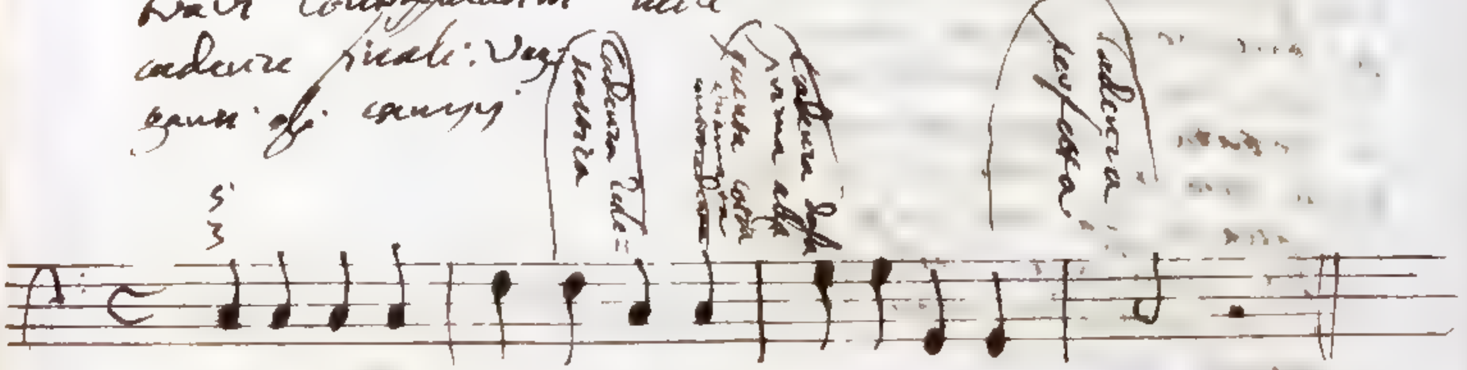
Cadenze che passano dalla quarta corda aumentata di un diesis alla quinta nei Tuoni C per Terza magg.re A per Terza minore.

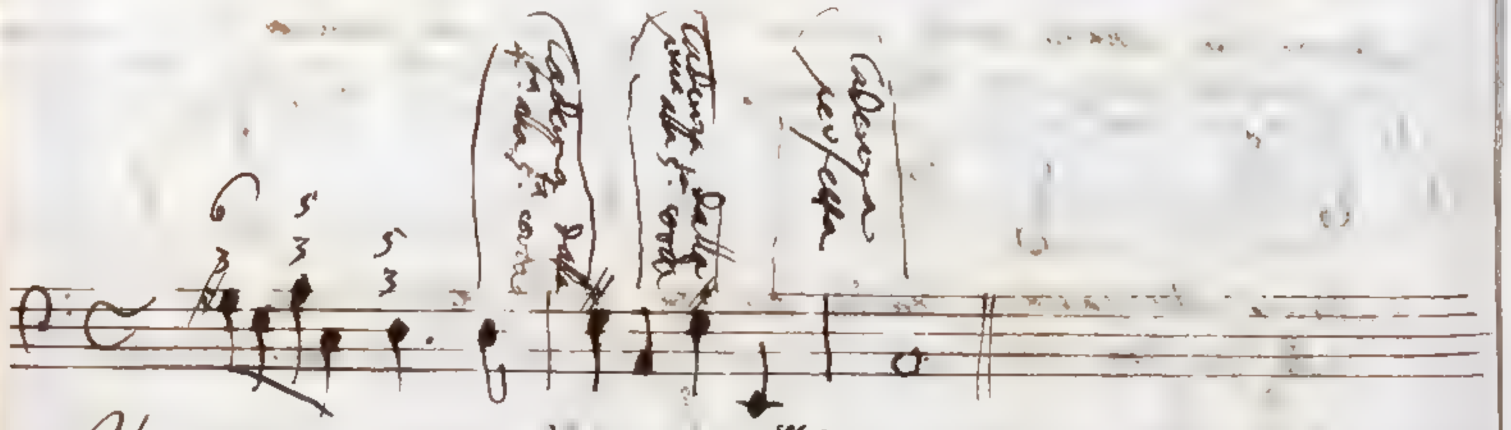


Recaz: tolando

Ricapitolando il sin ora detto intorno le cadenze, terminano esse o sulla prima o sulla quinta corda, alle quali si fa passaggio dalle due corde del sistema di melodia che rimangono levata la prima o la quinta. Passando dalle corde quinta e quarta alla prima, o due cadenze la perfetta e la [illegible]. Le altre due cadenze imperfette poi si presentano quando io mi porto dalle corde prima e quarta alla quinta. — Cap. 4 §. 20

Disposte una dopo dell'altra queste cadenze, riserbando almen per lo più l'ultimo luogo alla perfetta nascono delle ottime conclusioni di canto adoperate da bravi compositori nelle cadenze finali. Vengano gli esempj — Cap. 4 §. 21





Il pensare come ci sovrascritti esempj da accompagnamento fondamentale a

a fondamentale così è proprio
del Basso fondamentale e però
della armonia. Spetta poi
alle parti acute il far passaggio
da accompagnamento derivato
a fondamentale, da fonda=
mentale a derivato, da
derivato a derivato.
Vuole però la ragione, che
anche se tali movimenti
nel Basso si introducessero,
essendo verità innegabile, e ricavata
[illegible]
che una cadenza che termini
in un accompagnamento
derivato non può appagare
l'orecchio, né soglia ~~[illegible]~~
che porti nel basso i movi=
menti da accompagna=
mento ~~derivato~~ fondamentale
a derivato, da derivato
a derivato, non sono quelli
del moto in qualità di
cadenze ricevuti. Ciò pro=
duce un bellissimo effetto,
ed è, che con tale artificio
si evitano le troppo frequenti
conclusioni, e la cantilena
si rende per dir così perpe=
tua.
Finisco di trattare delle cadenze
coll'avvertire, che contando
una cadenza di due accom=
pagnamenti uno antecedente
e l'altro conseguente, il
primo dee sempre cadere
in tempo cattivo, ed il
secondo in tempo buono.
Consideri il lettore i sovra=
posti esempj e vedrà
in maniera evidente
le cadenze in essi contenute,
che

degli accompagnamenti antecedenti corrispondono ai tempi pari 2do e 4to, e i conseguenti ai tempi impari 1mo e 3zo. Ora si sa che nelle Battute a quattro tempi i pari sono cattivi, ed gli impari buoni. La ragione della regola da me data dipende da ciò che il moto ~~[struck]~~ in tempo cattivo, dove (come ò spiegato parlando della Battuta) vi cadere sul moto contiguo che si si fa cadere nel tempo buono contiguo, il quale da se si regge. ~~[struck]~~ Ora il mentovato ricadimento esprime ottimamente quell'ultimo passo che muove la cantilena per poi fermarsi giacente che va a quel moto che si sostenta da per se stesso. Qui si regolasse al rovescio ~~facendo~~ ~~[struck]~~ collocando ~~[struck]~~ il primo accompagnamento in tempo buono, ed il secondo in tempo cattivo, farebbe de' salti buoni sì, ma che rigorosamente parlando non meriterebbero il nome di conclusioni. È detto rigorosamente parlando, atteso che, da molti Autori un sì fatto arbitrio si sono presi. Nella prima, e nella seconda Opera del Corelli si trova spesso terminata una cadenza o nel terzo tempo di una

Di una Battuta di Tripola, o
nel secondo di una Misura
a Due tempi. Nelle Opere
posteriori, nelle quali si scopre
a grado a grado sempre
maggior perfezione, abbandonò egli
una tal pratica ~~[illegible]~~ irregolare. In fatti non m'è
riuscito di notare salvo che nella sua Opera
una cadenza terminata nel
terzo tempo di una Tripola,
la quale per altro non fa
cattivo Effetto, avendola il
celebre Autore collocata alla
metà della prima parte di
un Minuetto, e continuando
dopo di essa senza interruzione
la cantilena. Con ciò la
nota in cui finisce la cadenza
non resta in aria, ma si
appoggia al principio della
susseguente Battuta.

Ill.mo e Rev.mo Sig.r Sig.r mio P.ron e Col.mo 103.

Padova 17. Gen.io 1747

Rimando il quinternetto, dopo averlo ben letto, rivisto ed esaminato. Vi ho trovato da per tutto e utilità e chiarezza e metodo mirabile, onde avrò piacere di vedere il rimanente qualunque volta favorità spedirmelo, avvi con la p.a occasione la prego di darmi ad intender meglio la genesi de i s. tuoni per 3.a maggiore, e per 3.a minore, che è l'unica cosa che non ho ben inteso. Circa poi l'accompagnamento di 5.a superflua, penso che si disponga e prepari meglio col previo accompagnamento di 4 con 3.a mag.e, che con quello di 6#, ne trovo difficoltà anche in tali accompagnamenti nel passar di base a base. Ecco quanto posso dirle, valendomi della libertà che V.S. Ill.ma mi dona.

Quanto a i salmi del P. Calegari, confesso che mi sono e forse anche frequenti i suoi nag, ma non so che adopri mai le tre dissonanze 9.a, 11.a, e 13.a

104

senza preparazione; che adopri in legatura la 9.a e la 11.a, adoperando invece la 13.a, ciò frequentemente accade, e lo faceva appoggiato all'esempio del Palestrina, forse in questo solo caso da lui non ben inteso. La dilazione nel risolvere le dissonanze non mi dà fastidio, perchè la dissonanza e la risoluzione si dividono il valore della nota fondamentale, e questa può essere di mezza, di una, ed anche di più battute, e non sempre risolve la dissonanza allorchè sembra che risolva; taluno crederà tal volta che risolva in un accompagnamento e risolve in un altro, crederà che risolva nel battere e risolverà nel levare della battuta. Quando avrò l'onore di rivederla, potremo discorrerne più diffusamente col testo sotto gli occhi. Le umiglio il profondo mio rispetto, protestandomi

Di V. S. Ill.ma

Umil.mo Oss.mo Servitore
F. Francescantonio Vallotti

Dei passaggi dai tre accompagnamenti, dai quali dipende la genesi del Tuono mag.re ai tre accomp.ti dai quali dipende la genesi del Tuono minore fondato sulla stessa corda del mag.re o all'incontro.

Trattando della genesi dei due Tuoni per terza mag.re e per terza minore ho ~~[illegible]~~ fatto vedere, che due Tuoni uno mag.re e l'altro minore, che sia fondato sulla stessa corda del primo, per esempio C, A, accettano la medesima scala. Da ciò ne nasce, che io posso considerare una data corda, conforme mi aggrada, o come propria del Tuono C ~~[illegible]~~ o come propria del Tuono A dandole nel primo caso gli accompagnamenti che il Tuono C richiede; e nel secondo quelli, che competono al Tuono A. Sarà pertanto in mio arbitrio, mentre compongo per il Tuono C per terza mag.re, di porre in opera oltre gli accompagnamenti a questo Tuono spettanti, anche quelli, che mi sono somministrati dalla genesi del Tuono per terza minore A; purchè [illegible] ciò si faccia nei luoghi men principali. Tutto all'opposto se la composizione sarà fondata nel Tuono A per terza minore, adoprati nei siti di maggior riguardo gli accordi propri del Tuono A, Cap. 4. §. 2

sono

però nei luoghi secondarj far
uso degli accompagnamenti
suggeritimi dalla origine
del Tuono C per terza mag.re
Occorrerà dunque frequentem.te
di dover passare da un accordo
proprio del Tuono C ad
un altro proprio del Tuono
A, o al rovescio. Ora conforme
precedentemente mi sono proposto
di considerare gli accompagnam.ti
consonanti perfetti unitamente
ed in corso, coi suoi rivolti.
~~mettavo sotto agli occhi~~
~~mi contentavo di riflettere~~
~~sopra i passaggi che fanno~~
~~[illegible]~~ dei tre accompagnamenti fondam.li di terza mag.re e Quinta,
che anno per bassi le corde
C, F, G, costituenti il
sistema melodico del Tuono C, e quali servono a questi di esso tuono
C, ~~degli~~ altri ~~tre accompagnam.ti~~
che anno ~~per bassi~~ le corde
A, ~~D, E,~~ ecc. come sono
gli altri tre di terza minore
e le tre A. D. E. che formano il sistema
melodico del Tuono A, che dai detti tre accordi riconosce l'origine,
e farò le dovute osservazioni
sopra i passi; che da quelli
a questi, o all'incontro da
questi a quelli si possono praticare.
In sì fatti passaggi fondamentali
saranno contenuti tutti i secreti,
dei quali a suo luogo farò
parola.

Accompagnamenti fondati
nelle tre corde costituenti il sistema
melodico del Tuono C per terza mag.re

3 5 . 3 5 . 3 5
C. F. G.

Accompagnamenti fondati nelle
tre corde costituenti il sistema melodico
del Tuono A per terza minore

3 5 . 3 5 . 3 5
A. D. E.

Egli

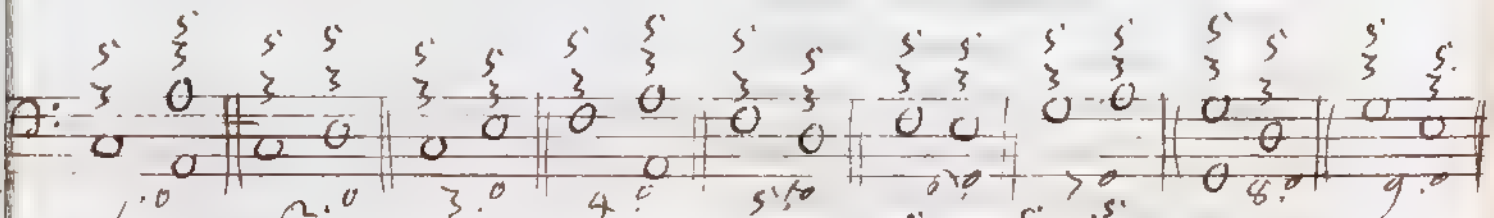
a 10 51

Egli è facile, che i passi dai (da eseguire) tre primi accompagnamenti ai tre secondi, sono in tutti nove, potendosi far transito da ognuno degli accordi $\overset{\substack{5\\3}}{C}$, $\overset{\substack{5\\3}}{F}$, $\overset{\substack{5\\3}}{G}$ a tutti e tre gli altri $\overset{\substack{5\\3}}{A}$. $\overset{\substack{5\\3}}{D}$. $\overset{\substack{5\\3}}{E}$.

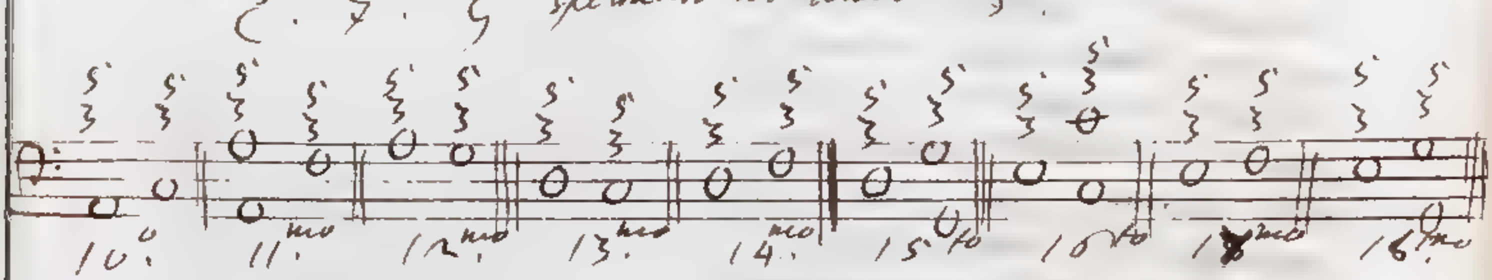
Per lo stesso motivo ascenderanno pure al num.ro di nove i passaggi dai tre accompagnamenti $\overset{\substack{5\\3}}{A}$. $\overset{\substack{5\\3}}{D}$. $\overset{\substack{5\\3}}{E}$ ai tre $\overset{\substack{5\\3}}{C}$. $\overset{\substack{5\\3}}{F}$. $\overset{\substack{5\\3}}{G}$.

Consideri il lettore i (18) mentovati passi ch'io scrivo qui sotto.

Passaggi dagli accompagnamenti $\overset{\substack{5\\3}}{C}$. $\overset{\substack{5\\3}}{F}$. $\overset{\substack{5\\3}}{G}$ spettanti al Tuono mag.re C, agli altri tre $\overset{\substack{5\\3}}{A}$. $\overset{\substack{5\\3}}{D}$. $\overset{\substack{5\\3}}{E}$ spettanti al Tuono minore A



Passaggi dagli accompagnamenti $\overset{\substack{5\\3}}{A}$. $\overset{\substack{5\\3}}{D}$. $\overset{\substack{5\\3}}{E}$ spettanti al Tuono minore A, agli altri tre $\overset{\substack{5\\3}}{C}$. $\overset{\substack{5\\3}}{F}$. $\overset{\substack{5\\3}}{G}$ spettanti al Tuono mag.re C.



Essendo che tutti i sovrapposti passaggi son buoni, saranno dirette le riflessioni, che sopra di essi farò, a distinguerli in

varie

varie classi, e a farci conoscere la diversa loro restrizione.

Uno ascende ~~ascende~~ per una quinta o discende per una quarta il che ritorna allo stesso, e questo si è la 5ta 3^a 5^a 3^a. Un altro inverso del precedente, cioè a dire il 13to 5^a 3^a, ascende per una quarta: o ciò ~~che è il medesimo~~ ciò che è il medesimo discende per una quinta. Questi passaggi sono assai eleganti; intendendosi dal primo il movimento o dalla prima alla quinta corda, e dalla quarta alla prima di un dato tuono o magre o minore; e dal secondo il passaggio, che parimente in un tuono o magre o minore si suol fare o dalla prima alla quarta corda, o dalla quinta alla prima. Ora conforme che il passare dalla prima alla quinta corda è meno perfetto, che il restituirsi dalla quinta alla prima; così all'incontro il tornare dalla quarta corda alla prima non soddisfa l'orecchio di quello faccia il portarsi dalla prima alla quarta; ne segue di conseguenza, che essendovi una specie di compensazione in quello riguarda alla eleganza delle due coppie di movimenti imitate dai due passi 5^a 3^a, 3^a 3^a, cui passi devono comparsi dotati di egual

Cap. 10 § 3

eguali proporzione. 5ta 3° 3^{zo} 5to

Tre passi cioè il 2° CD, il 7mo GA, ...
il 17mo e 7 ascendono per una
seconda, ed altrettanti reciprochi
dei precedenti, vale a dire
il 13°. DC, il 12 AG il 8to 7e,
discendono per un pari inter=
vallo. Rimirandosi da quelli
il tragitto dalla quarta alla
quinta corda d'un Tetracordo. Cap. 14. § 11
o maggiore o minore per gradito
dal senso di quello era
il movimento dalla quinta
alla quarta corda imitato
~~dai secondi~~, se da quelli,
se ne deduca dover cedere
i tre secondi ai tre restanti
di ... .

Finalmente cinque movimenti,
cioè il 1mo CA, il 5to 7D,
il 9°. Ge, il 11mo A7 il 16to eC
discendono per una Terza o
montano per una Sesta; ed
altrettanti al rovescio dei
mentovati montano per una
Terza o discendono per una
Sesta, e sono. il 10mo. AC,
il 14° D7, il 16° eG, il
4to 7A, il 3° Ce. Se
badiamo al giudizio del
senso, così gradirà più, ch
che i passi da un accompa=
gnamento perfetto ad un
altro per salto di Terza all'
in giù, come per esempio da C ed A, che per un simil
salto all'in su, vale a dire
da A a C. A motivo di
rintracciare la causa di un tal
fenomeno, si noti, che mentre

facendo

Ecco passato da C^{3} ad A^{5},
il suono A non è contenuto
nell'accompagnamento di C.
e conseguentemente esso suono ch'è base
del secondo accordo A^{35}
proviene nuovo all'orecchio.
Non così interviene quando
tutto all'opposto ~~si~~ muove
la cantilena da A^{35} verso C^{5}.
Il suono C forma la terza
dell'accordo A^{35}; e da ciò
ne segue, che mentre oltre
l'accordo A^{35} ad esso C
ci corrisponde l'accompagnamento
derivato C^{3} il quale è
quel solo che alla corda A C compete
considerata come corda propria
del tuono A con terza minore.
Quindi portandosi il Basso
da A in C il senso aspetta
che non cangiato accompagnamento
fondamentale, alla corda C
si dia l'accordo derivato di
terza e sesta, che in fatti
è quello che ~~non~~ le compete
con maggiore naturalezza. Se
dunque ~~Che~~ si a C io do l'accompa=
gnamento fondamentale di
terza e quinta in cambio
del derivato di terza e sesta,
resta come defraudata l'
aspettazione del senso.
Ciò si intenda detto non
col fine di escludere dai
contrappunti un sì fatto passaggio
da un accompagnamento perfetto
ad un altro per salto di terza
all'in su, il quale è buono
e si trova usato con frequenza
principalmente nelle composi=
zioni

Cap. 10 [illegible]

zioni a capella. La sola conse
guenza che dai miei pareri mi
à da dedurre il Lettore si è
che l'ultimo ricordato passo
è meno perfetto dello inverso,
che si move da un accompagnamento
fondamentale all'altro per salto di
terza all'in giù.

Ecco pertanto il grado di perfezione,
che per sè attribuisce alle varie
classi dei (18) sovrascritti
passaggi. Metto nel primo
rango i due passi di quarta
all'in su e alle[?] in giù.
Nel secondo e [~~primo~~] rango
10 considero i tre passi di
seconda all'in su, e di [illegible]
i cinque di terza all'in
giù. Colloco finalmente nell'
ultimo posto i tre passi
di seconda all'in giù, e
i cinque di terza all'in su.
Se il Lettore confronterà queste
mie determinazioni colla
esperienza, le troverà aggiustatissime.

Modo ora tratti il più
naturale di passare
o da un tuono per terza maggiore
ai due subordinati per
terza minore, fondati sulle corde 2.da e 3.za
oppure da un tuono per
terza minore ai due subordinati in
terza maggiore fondati sulle corde seguenti 7. e 6.
per terza mag. e di
relativamente in detti e due i casi al tuono principale

Il metodo che ora propongo
di passare da un tuono per terza
maggiore ai due subordinati per
terza minore fondati sulle corde 2.da e 3.za, oppure all'incontro
da un tuono per terza minore ai due subordinati per terza mag fondati sulle corde 6.te e 7.me
(i due relativi al tuono principale)
[~~minore~~] è affatto simile a quello
non a molto da me descritto,

per cui

per cui si può fare il ravvisto
quali accompagnamenti generanti
un dato tuono o magre o minore,
egli accompagnamenti dai quali
si tirano l'origine i due tuoni
simili subordinati o per terza
magre o per terza minore, ~~o all'incontro~~ e ritornar potria, calcando una strada inversa, da' tutti accompagnamenti a quelli del tuono simile, principale:

Accompagnamenti generanti
il tuono magre C, ed i due
subordinati parimenti magri F, G

B♭6 F C

F C G

C G

5
3♯
E

Accompagnamenti generanti
il tuono minore A ed i due
subordinati parimenti minori D, E

5
3♭6
G

5
3
D

5
3
A

5
3
E

5
3
A

5
3
C

5
3♯
B

5
3
A

5
3
E

Per quello stesso motivo, per cui
io posso passare dai tre accompagnamenti per terza magre
generanti il tuono magre C
ai tre per terza minore costituenti il tuono minore A, o all'incontro,
perchè cioè ciascuni C: A
ammettono la medesima scala
senza alterazione alcuna di
diesis o di bmolli; mi è
parimenti concesso di portarmi
dai tre accompagnamenti B♭6 F. C.
propri del tuono magre F
ai tre G♭6 D A propri del
tuono

Tuono minore Z, e alli incontro, e così pure dai tre accompagnamenti C G ♯H propri del Tuono mag.re G mi tre A. Q B proprj del Tuono minore A, o alli incontro; essendo che una sola scala a tuoni a coppia a coppia accettano una stessa scala composta da sei corde naturali e da ♭6 nel primo caso, da sei corde naturali e da ♯H nel secondo.

Venga ora per esempio proposto di far passaggio dal Tuono mag.re C agli accompagnamenti spettanti al Tuono minore subordinato D che à per fondam.le la corda 2.da D del Tuono principale. Questi tuoni C, F per terza mag.re avendo mag.re † anno gl'accompagnamenti F C comuni. ma dai tre accordi proprj del Tuono mag.re F posso portarmi in qualunque combinazione ai tre spettanti al Tuono minore D; dunque dai due accompagnamenti F C, che anche il Tuono per terza mag.re C riconosce per suoi, m'è permesso il transito a quelli e tre agli accompagnamenti ♭6 Q A che costituiscono il tuono D per terza minore.

† Aggiungo ancora che è libero in qualsivoglia modo il passaggio dai tre accompagnamenti F C G del Tuono mag.re C, ai tre D. A.Q del Tuono minore A; dai quali due D A componendo al Tuono D per terza minore, mi sarà conseguentemente concesso il transito dai tre accompagnamenti F. C. G a i due costituenti il Tuono mag.re C, ai due Z. A che anno luogo nella genesi del Tuono minore Z.

Volendo retrocedere dal Tuono minore D al mag.re G, mi converrebbe guida due rapporti e reciproci dei precedenti: ai tre accompagnamenti ♭6. Z. A proprj del Tuono minore D si concede il passo ai

1.14

ai tre ~~[illegible]~~ B^b. F. C sopra
del tuono mag.re F; ma va
questi due F. C entrano pure
al tuono mag.re C; dunque
dai tre accompagnamenti G. D D^b →
costituenti il tuono minore
D posso portarmi ai due
F. C al tuono per terza
mag.re C appartenenti.
Qualora essendo i due accordi
D^{5}. A^{5} comuni ai due tuoni
minori D, A, e permettendomisi
il passaggio da qualunque
accordo del tuono minore
A a qualunque accordo del
tuono mag.re C; ne sarà
per conseguenza concesso il passare
dagli due accompagnamenti
D^{5}, A^{55} sopra del tuono minore
subordinato D a tutti e
tre gli accordi, da cui trae
l'origine il tuono principale
C per terza mag.re

Con pari metodo mi porterò nella
più elegante maniera dal tuono
mag.re C al minore subordinato
che à per base la terza corda
E, e da questo al primo
avrò ritorno, usando pure
una simile avvertenza ne' si
presenteranno i più semplici
passaggi dal tuono per terza
minore A ai due subordinati
per terza mag.re fondati nelle
corde sesta F, ultima G dai
quali volendo ricondurmi
al principale, non avrò che
a ricalcare con moto contrario
gli avanti indicati vestiggi.

Dei passaggi

5. G. 71

Dei passaggi dai sei accomp.ti
tre per terza mag.re, e tre per
terza minore costituenti i
due tuoni mag.re e minore
che adottano la stessa scala
ad un accompagnam.to
di terza e quinta ambe
minori, che si può
attribuire alla corda
7ma rispetto al tuono
mag.re 2da rispetto
al tuono minore.
ed all'incontro dei passaggi
da quest'ultimo accompag.to
ai sei prima nominati:

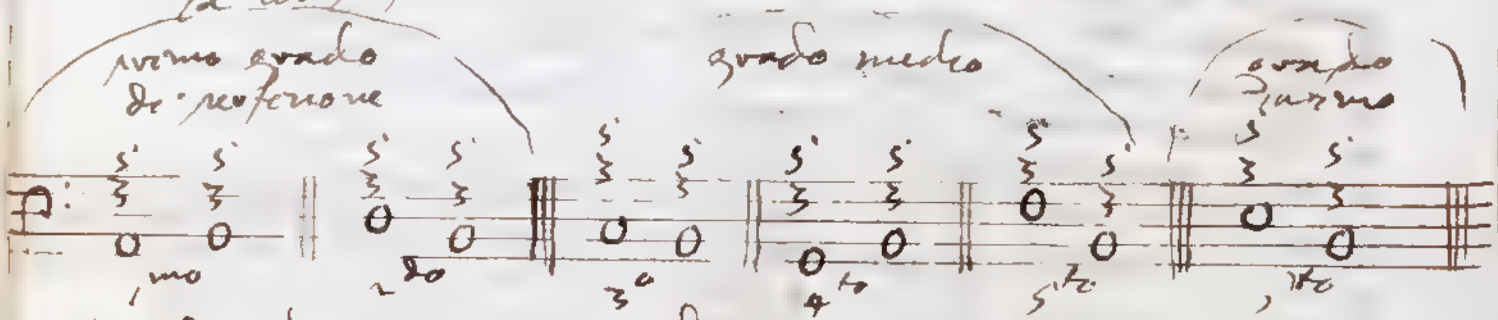
Trattando degli accompagnamenti,
che ponno regolarmente competere
ai due Modi per terza mag.re ed
terza minore, ò detto che la
corda settima riguardo al tuono
mag.re e seconda in relazione
al tuono minore ammette un
accompagnamento di terza e
quinta ambe minori, che in
qualità di consonante perfetto
nel comp[illegible] si [illegible]
Vi si tutto accordo egli è comune
ai due ~~Modi mag~~ tuoni mag.re
e minore che adottano la mede[si]ma scala, essendo che esso
è composto da due terze minori
poste una sopra dell'altra,
la prima delle quali appartiene
al tuono mag.re, e la seconda
al tuono minore. Ricorrendo
al solito esempio dei due tuoni
C per terza mag.re, A per terza
minore, l'accompagnamento
di cui parliamo si è B D F,
il quale risponde alla corda
B settima nel rapporto al tuono
mag.re C seconda nel rapporto
al tuono minore A. Ora
esso accompagnamento è costi[t]uito dalle due terze B D, D F, Cap. 2. § 9

proporre, la prova del Tuono
magre C è stata quella che à
luogo nelli accompagnamento
G ^{3} D ; e la seconda del
Tuono minore A avendo luogo
nelli accompagnamento D 7 A.

La notata proprietà del nostro
accompagnamento di appartenere
egualmente ai due Tuoni
magre C, minore A adottanti
la stessa scala, fa si che, mentre
non vi sia qualche particolar
motivo in contrario, io tenga
per mancato dai sei accompa=
gnamenti generanti i Tuoni
magre C minore A all'accom
pagnamento $B^{3/5}$, oppure all'incontro
per quello ai sei nominati.

Cap. 4. §§ 9. 12. 16. 18. 19. 20. 22

Io principio dai sei passaggi
che vanno dalla considerazione
dei sei passaggi, o dagli accompa
gnamenti $C^{3/5}$ $F^{3/5}$ $G^{3/5}$ $A^{3/5}$ $E^{3/5}$ e
dei quali anno l'origine
i due Tuoni magre C minore A,
all'accompagnamento $B^{3/5}$,
e metto essi passaggi con
quell'ordine che richiede
la lor perfezione.



Ascendosi da me provato dove
o discorso di [illegible] passaggi
che ponno farsi dai tre accompa
gnamenti $C^{3/5}$ $F^{3/5}$ $G^{3/5}$ ai tre
altri $A^{3/5}$ $D^{3/5}$ $E^{3/5}$ e all'incontro,
che i movimenti di seconda
all'insu e di terza all'ingiù
sono

sono migliori dei loro contrarj.
Di seconda alle in giù e di terza
alle in su; apparisce chiara la
ragione perchè ~~~ [abbian collocati] il primo ed
il secondo dei sei contrappunti
~~~ nel primo
grado di perfezione, il terzo
ed il quarto nel grado medio.
Allo stesso grado medio ò ascritto
pure il passaggio 8.vo, a motivo
che il salto 7 3 di decima
minore alle in giù riesce
alquanto piccante all'orecchio.
Non si sorprenda poi chi legge
~~dico~~ se il 6.to passaggio che
fondamentalmente è di decima quinta
alle in giù è stato da me
giudicato il meno perfetto di
tutti. Spero che gli addurrò
ragioni così convincenti, che
ben presto vedrà quanto io,
aver io rettamente pensato.
Ogni tuono o magg.re o minore
oltre ~~l'accompagnamento~~ ~~da~~
~~un basso e la prima corda,~~
~~ne à pure, come ò sopraccennato~~
detto; due altri, ~~fondati sulle~~
corde quarta ~~e quinta~~
come ò replicatamente detto,
à due tuoni a sè subordinati
fondati sulle corde quarta
e quinta. Il tuono, che
à per base la quarta corda,
richiede ~~~ alla chiave
un Bmolle di più o un
diesis di meno del tuono principale.
Tutto all'opposto il tuono sulla
quinta corda [fondato] vuole nella sua scala
~~scala~~ [a confronto con quella del tuono primo] o un diesis di più o
un Bemolle di meno. Il tuono
minore A, per esempio, la cui
scala è formata di sette corde naturali,
riconosce suo subordinati due

Tuoni cioè ~~~

Cap. 10 §i ~~~
~~~

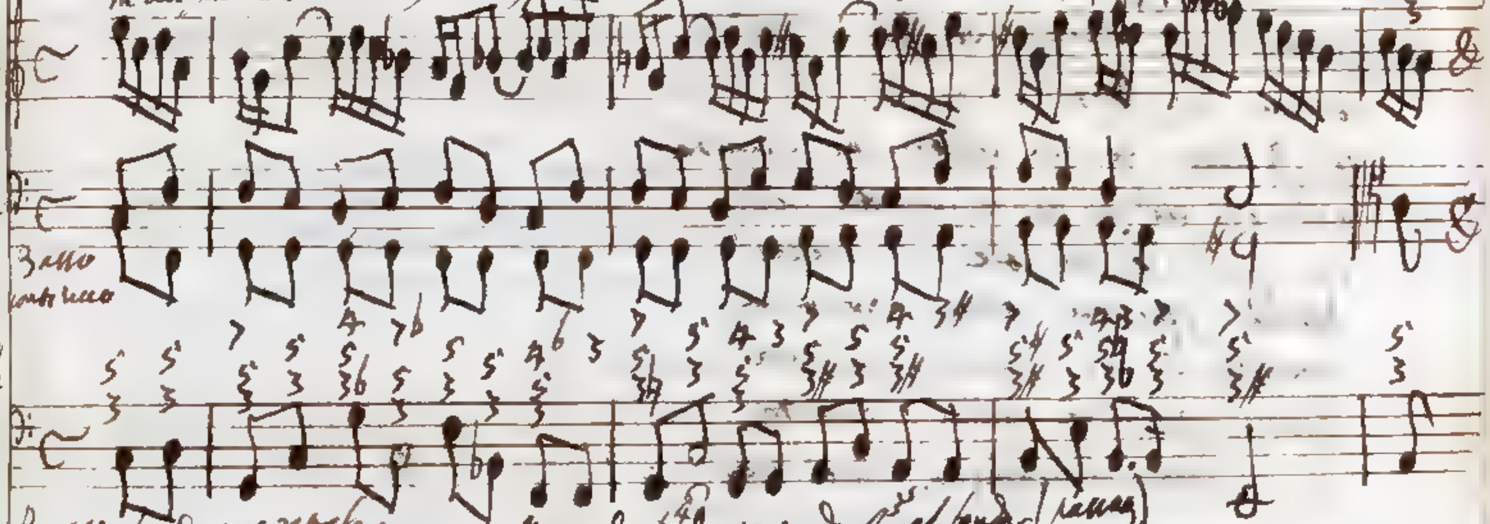
114

Tuoni naturalmente minore fondati nelle corde quarta D, e quinta E, il primo de' quali richiede G♭ nella sua scala, ed il 2do F#. Venendo ora al proposito nostro, dalle cose [illegible] se ne ricava che l'accompagnamento E 3e non è tanto proprio del tuono principale A quanto del subordinato E, il quale dimanda che a B sua quinta corda si dia un accompagnamento consonante ristretto di terza e quinta giusta. Mentre restando il Basso si move, come nel sopra sovrascritto passaggio da E a B, l'orecchio almeno al primo aspetto è forzato a credere, che l'accompagnam.to E 3e si adatti come appartenente al tuono minore del medesimo nome, e che da esso si attribuisca a B 7 F# accordo nella quinta corda del tuono naturalmente competente a B quinta corda del tuono E. Tolto dunque [illegible] 7 naturale in vece di 7# e la quinta minore B 7 in vece della giusta B 7#, come nel sopra passaggio, riceverà il tuono un po po amareggiato da un tale inaspettato cambiamento, e ne riceverà una alquanto piccante impressione * [illegible] quello

Cap. 10 § 4

* Egli è vero, che siccome accordi tali, che dimostrino appartenere l'accompag.to E3e al tuono minore A il nostro passaggio molto si raddolcisce, ma non si muove, che se gli levi tutto l'amaro. Incaricandosi dal salto melodico [illegible] il movimento dalla 3za alla 6ta corda di un tuono, oppure dalla quarta corda all'ottava un salto così perfetto mette in grande aspettazione l'udito, la quale resta delusa qualora in cambio di un accompag.to realmente consonante, che si fondasse l'accordo B3e di terza e quinta ambe minori che non è tale salvo che per rappresentanza. Quindi se si scriverà il movimento fondamentale di melodia E, B, procedendo per esempio da E3e a D3e accompagnato derivato [illegible] passaggio di cui trat. da B 7, si gradirà più al sentirlo, il che inevitabilmente si conferma colla esperienza. Quando che raro si trova l'uso del sopra passaggio, per levare al lettore la fatica di rintracciarne un qualche esempio, qui ne pongo uno sotto

~~quello passaggio~~ sotto degli occhi, da me cavato da una Suonata per l'organo del Sig.r Antonio Lotti: scritta per il tuono A con terza minore.
Sotto il Basso continuo scriverò il fondamentale (seguendo in ciò il lodevole costume di M. Rameau), il quale serve a far comprendere a prima vista a quali passaggi fondamentali si riducano i derivati, inventati di tanto in tanto dal celebre Autore nel Basso continuo. ~~Quel~~ L'accompagnamento B, che precede ~~il~~ l'8.vo accordo ~~[illegible]~~ e del 6.to passaggio contenuto nel sottoscritto esempio, determina, sovente, a credere il detto accordo proprio del tuono E con terza minore; ciò che accresce il piccante del nominato passaggio, in cui non altro ottenuto si pone in opera l'artifizio di evitare il passo, tendente di [illegible] melodia e B.

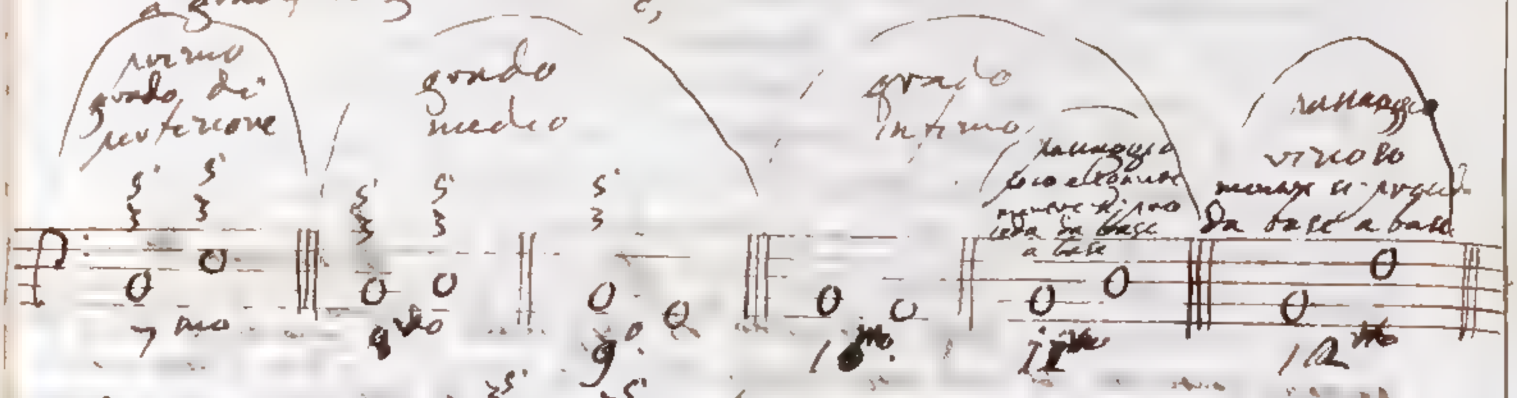


Basso fondamentale. Rispondendo il Basso continuo dall'accordo B derivato da C al fondamentale B. passaggio 6

Al secondo accompagnamento B D 7 del detto passaggio ~~[illegible]~~, aggiunta è il Sig.r Lotti, per la quarta dissonanza formata dal suono E, a cui per ora non dee por mente chi legge.

Mi faccio ora ad esaminare i sei passi diversi dei precedenti, che dall'accordo B si ponno movere verso i sei accompagnamenti C. 7. G. A. D. e generanti i tuoni maggiore e minore A. Scriverò questi pure con quell'ordine che richiede la varia

la vera loro perfezione, dando esempio dai più perfetti, e incaminandomi poscia a quelli, che in essi stessi minor eleganza a grado a grado contengono.



Il 7mo passaggio $B^{3\,5}$ $C^{3\,5}$ io lo giudico il migliore fra i sei sopra segnati, essendo che il Basso fa un salto di Quarta alle in su e di Quinta alle in giù insensibile il passaggio dalla generata alla generante corda di un tuono, oppure dalla generante alla generata. Il nostro passaggio poi non è soggetto alla eccezione del 6to. Nè mi si dirà parermi ciò strano, avendo io poco fa stabilito esser poco elegante il sesto passaggio di cui il 7mo è appunto ~~in~~ non è che il inverso, rovesciandosi quello da $C^{3\,5}$ a $B^{3\,5}$, e questo alle incontro da $B^{3\,5}$ a $C^{3\,5}$. Il motivo di un sentimento così diverso consiste in ciò che il 7mo passaggio non è soggetto alla eccezione del 6to, e vaglia il vero udito prima dall'orecchio le accordo $B^{3\,5}$ di Terza e Quinta ambe minori, ~~[illegible]~~ [illegible]

* si procede poscia con un salto perfetto da B a C di Quarta alle in giù, ossia di Quinta alle in su, alli accordi realmente consono di Terza minore e Quinta $C^{3\,5}$, il quale corrisponderà alla egualità del nominato salto, non può il nostro passaggio se non se appagare il [illegible].

Di seguente

[illegible] [illegible]
[illegible] tuono,
[illegible]
L'esperienza in tutti cori, musi[illegible]
diversamente si accorda, e laddove
un uso assai raro si fa del
passaggio 8.vo, tutto all'opposto
frequentemente si trova adoprato
il passaggio 7.mo

Per questa stessa ragione poi, per si
cui i 10 passaggi, 1.mo A·B, 2.do Z·B
sono per rivolti del 3 C·B,
del 4.to G·B; ~~non [illegible]~~
i passaggi altri 8.vo B·C, 9.o B·G
dovran [illegible] al 10.o B·A
all. 11.mo B·Z; perchè ciò
reca più piacere all'udito
che si faccia passaggio da un accordo
fondamentale all'altro con
un movimento melodico di
seconda all'in su o di terza
all'in giù; che all'incontro
con un salto di 2.da all'in giù
o di terza all'in su.

Grandi uso fanno i Compositori
dell 8.o passaggio, il quale
ci à ritrovata ~~quella cadenza~~
del tuono perfetta di formare
quella cadenza del tuono, ove
terza magg.re, che si trova
dalla quarta corda aumentata
per un diesis alla quinta.
Relativamente al tuono per
terza minore F a corda quarta
è B♭, la quinta C, alle quali
corrispondono gli accompagna-
menti contitti B D F,
C E G. Si accresca la corda
B♭ per un diesis, il che si
ottiene togliendo di mezzo
il Bmolle, [illegible] e si scoprirà
adattarsi

Cap. 10 § 12

adattarsi a B le accompagnando
B D 7 di terza e quinta ambe
minori. Or ecco il nostro
passaggio di ~~effetto simile~~ ottenere una cosa istessa colla ~~alla~~
cadenza propria del Tuono F
con terza magre., che si porta
dalla quarta corda accostandosi
per un minor semituono
alla quinta, facendosi il vaneggio
in tutti gli incontri dalli
accordo B D 7 alli accordo
C E G. L'unica differenza,
che può notarsi fra l'ottavo.
passaggio, e la nominata
cadenza, si è, che riguardo
al primo ~~la corda B~~ il secono
B è naturale, ed appartenente
al Tuono per cui si compone;
laddove riguardando alla seconda
il detto suono deve considerarsi come
straniero, desumendosi in
credito, conforme a suo luogo
s'avvertì, dal Tuono subordinato
C per terza magre.

Resta ch'io renda la ragione
per cui il 1.° passaggio merita
il titolo di vizioso, mentre si avvicina da tuon a tuon. Se consideriamo
il senso, egli certamente lo
disapprova, ed io credo ciò
nascere per includervi in esso
passaggio due difetti, ~~[illegible]~~
~~e talvolta de' quali se fosse~~
~~solo non [illegible] il renderebbe~~
~~disgustoso~~ i quali uniti
assieme lo rendono disgustoso:
effetto ~~non~~ che non si offrirebbe
~~[illegible]~~
~~[illegible]~~. Il primo difetto
è stato da me avvertito nel
passaggio 5te 7a. B in vece
di quello che precisamente
considero, e consiste nel
movimento

Cap. 10 § 6

da ciascuno di essi se fosse solo;
ne fosse dal complesso di due.

movimento di melodia non molto
elegante . In ta il Basso e canto
Nel passaggio 5to il Basso salta
per una Quinta minore all'
ingiù 7. B , e nel passaggio
12mo la nominata parte fa
un salto contrario di Quinta
minore all'in su, B . 7.
Per provare l'ado difetto ci vuol
un maggior giro di raziocinio
Vedremo a suo luogo, essere = Cap 7 § 13
alcune dissonanze talmente
piccanti, che usate di pianta
e senza preparazione, non si
tollererebbero dalle orecchie. Se
quelle nuove provenute, che accom=
pagnato all'accompagnamento
consonante perfetto produce
il dissono, ci fa che abbia luogo
nell'antecedente consonante
accompagnamento, o corrispondendo
colla base di punto in unisono
ossia in ottava, o formando
colla stessa base o terza o quinta
o qualche lor replicata. Con
ciò il suono dissono non arrivando
nuovo, il dissono non se
ne accorge tanto, quanto
si ne accorgerebbe se fosse introdotto
di posta e senza preparazione.
Se dunque la detta preparazione
serve a diminuire la naturale
asprezza di una dissonanza
si ne deduce, che sempre che
questo sia posto, e detto suono
subire il suono dissono, può tramu=
tato il medesimo in consono
relativamente ad un antecedente
accompagnamento. Una tal
maniera d'operare accrescerà § 5
non poco il piccante della
dissonanza. Nel passaggio 8to 7. B
il suono 7 che forma la sua

del

del p.mo accordo 7 A C diviene cioè Quinta minore relativamente all 2.do accordo B D 7, con che essa quinta minore diviene preparata all'orecchio. Tutto al contrario nel passaggio ~~unico~~ la corda 7 corrispondente alla base del primo accompagnato B D 7 in Quinta minore diviene poi corda fondamentale oppure ottava dell'accompagnamento aguente 7 A C. Egli è vero che la Quinta minore B 7 si usurpa in qualità di consonanza, nè deve esser soggetta alle leggi delle dissonanze; ma non può negarsi altresì, che l'uso, che se ne fa nel passaggio i.o non la renda ~~[illegible]~~ ~~insigne~~ oltre il suo ordinario cattiva.

~~Il [illegible] difetto [illegible] quando fosse [illegible] nostro passaggio [illegible] [illegible] passaggio [illegible]~~ ridotta 7 formante 5.ta ~~[illegible]~~ minore con B diviene poi terza nell'accompagnamento forte nuove D 7 A. Ora del passo B 3.5 D 7.8 benchè poco plausibile da base a base, ~~[illegible]~~ pure io non [illegible] [illegible] per una così rigorosa [illegible] nel credersi del da base al base movimento ~~[illegible]~~ di essere totalmente vizioso.

Egli è dunque il complesso dei tre difetti primo e 2.do [e 3.zo], che bandisce il passaggio i.mo dalla Musica, e ciò tanto più quanto che il ~~[illegible]~~ poco grato salto di melodia B. 7. ~~fatto~~ dal [Basso]

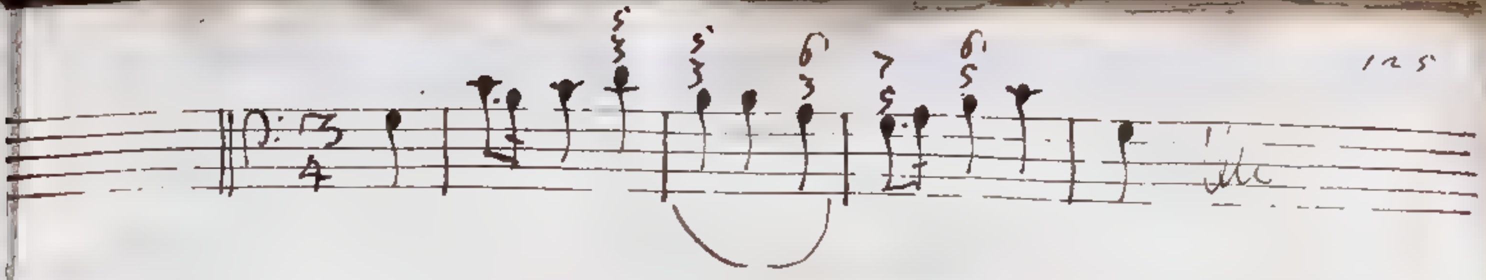
in mo B.3.5 7.5

Cap. 10 § 6.

* Il 3.zo difetto consiste in ciò, che mentre odo l'accompagnato conseguente 7.5, mi resta ancor la memoria del suono B base dell'accordo antecedente B.3.5, il qual suono forma con 7 Quarta ossia Undecima mag.re dissonanza assai pesante e di poco uso. Veggasi ciò, che è scritto di una consimile [illegible] dove è parlato del passaggio dalla 5.ta alla 4.ta corda di un Tuono.

Quando però ognuno dei difetti nostri fosse solo, o mentre anche non ascenderemmo salvo che a [illegible] non escluderebbero il nostro passaggio dal [accompagnamento]. Infatti nel passaggio 1.o 7.5 oltre il movimento melodico di Terza alla in sua B D, che non è de peggiori, si trova anca un disordine però del 2.do per memoria 5.ti; attesochè 7 formante [illegible]

Bensì fa mag.re all'orecchio comprendere che il suono 7 rispondente a B in Quinta minore diventa base del susseguente accompagnato 7 A C, e serve [illegible] a conservare nell'orecchio la memoria del suono B. Se ne deduce, che sebbene il mentovato salto di melodia B 7, il che avvenire mentre si usino i passaggi derivati dal fondamentale B.3.5 7.5.8, in tal caso sfuggendosi dunque discreti difetti, ed essendo proibito il passaggio fondamentale B.3.5 7.5.8 in vigore del complesso di ~~due~~ tre difetti, cessa il motivo di escludere almeno assolutamente i passaggi, che dal fondamentale B.3.5 7 derivano. Veggasi l'esempio in cui dal Sig.re M.o Vallotti, che ha composto, si passa da B.3.5 ad A.3 accordo derivato da 7.8.



gm..

Che li Tuoni D . E . F . G . B
e cui scale siano composte
delle sette lettere naturali,
sono viziosi ~~[illegible]~~
in qualità di Tuoni regolari
~~[illegible]~~
ma considerati come conse=
guenze e derivazioni
dei Tuoni magg.re C, minore
A, s'ammettono e con
frequenza nel Contrappunto

Non avendo agli antichi ~~[illegible]~~ Maestri, Greci e Latini
nota la vera genealogia dei Tuoni
C per terza magg.re di cui modello si è C e per terza minore, di cui modello si è A,
non conoscevano conseguentemente neppure un'
altra importantissima verità,
che la scala composta delle sette
lettere naturali A . B . C . D . E . F . G
senza modificazione alcuna di
Diesis o di Bemolli è solamente
propria dei due nominati Tuoni,
e non d'altri. Quindi davano
la detta scala comune anche
ai Tuoni D . E . F . G . B, quali
bene spesso adopravano ~~non alte~~
senza alzare o deprimere alcuna
corda diatonica per cui divenivano
viziosi. ~~[illegible]~~
~~[illegible]~~

~~[illegible]~~

Per far vedere con tutta la chiarezza possibile l'imperfezione dei nominati tuoni minore, li considererò come regolari; mi giova il farli nascere in un modo simile a quello da me tenuto, quando ò parlato della genesi dei due tuoni per terza maggiore e per terza minore. Prendasi qualunque corda diatonica paragonata con altre sei che ascendono regolarmente per scala; egli è evidente che ad ognuna di esse corde posta per base si riferiranno due corde quarta e quinta, le quali unite colla prima costituiranno una specie di sistema di melodia. Cap. 4. §. 7

Inoltre giacchè a ~~tutte~~ le sette corde diatoniche corrisponde un accompagnamento di terza e quinta, il quale o è consonante perfetto, o almeno per tale suo prendersi; ne segue, che al sistema di melodia di una data corda si troveranno adattati i suoi accompagnamenti di terza e quinta, i quali determineranno la intera scala composta tutta delle sette corde naturali diatoniche.

Vegga

Vegga il Lettore come col descritto metodo ivi me si generino i Tuoni D. E. F. G. B, le cui scale dalle sette lettere naturali siano costrutte.

Genere del Tuono D tal e quale lo usavano gli Antichi, nascente dal applicare al sistema di melodia D G A tre accompagnamenti di terza e Quinta formati interamente di corde naturali

D F A
G B d
A c e

Scala che risulta dai sovrascritti accomp.ti

D e F G A B c d e

Genere del Tuono F tal e quale lo usavano ~~[struck through]~~ gli Antichi nascente dal applicare il sistema di melodia F B C tre accompagnamenti di terza e quinta formati interamente di corde naturali.

F A C
B D f
C e g

Scala risultante dai sovrascritti accomp.ti

F G A B C D e f g

Nota fra il Tuono D e il Tuono F ci vuole inserito il Tuono E meno marcatamente dopo il Tuono F

Generi del Tuono C tal e quale lo usavano gli Antichi dipendente dall' applicare al sistema melodico C. A B tre accompag.ti di terza e quinta interamente composti di corde naturali

C G B

A C e

B D f

Scala risultante dai sovrapposti Accompag.ti

C F G A B C D e G

Generi del Tuono G conforme lo usavano gli Antichi dipendente dall' adattare al sistema melodico G C. D tre accompagnamenti di terza e quinta interamente composti di corde naturali

G B D

C e G

D F a

Scala dedotta dai sovrapposti Accompag.ti

G A B C D e F G G

Genere del Tuono B come era usato dagli Antichi [redacted] dipendente dall' adattare al sistema melodico B. e. F tre accomp.ti di terza e quinta interam.te composti di corde naturali.

B D F

e G b

F A c

Scala dedotta dai sovrapposti Accompag.ti

B C D e F G A b

Le seguenti

Le seguenti riflessioni dimostreranno evidentemente la imperfezione dei nominati cinque Tuoni, mentre si considerino come regolari; e si pretenda di poter sopra essi fondare una cantilena.

Cominciando dal Tuono D, egli è dotato di un perfetto sistema di melodia D G A, ne intorno a questo ci è che ridire. Ma considerati ~~poi~~ i tre accompag.ti consonanti perfetti applicati ad esso sistema melodico, trovo ~~[illegible]~~, ~~[illegible]~~ corrispondere terza minore e quinta alle corde prima D, quinta A, ed adattarsi poi un più squisito accompagnamento di terza mag.re e quinta a G quarta corda. Ora chi potrà mai dare il titolo di regolare al Tuono D, gli quale è la imperfezione de trattar meglio delle corde D, a corda quarta G, che fra le costituenti il sistema di melodia è la meno considerabile? Cap 4 § 8

L'esatto ~~[illegible]~~ inversamente si è il sistema melodico del Tuono C, e simili in loro sono gli accompagnamenti di terza minore e quinta corrispondenti alla corde prima C, quarta A. Il difetto si conosce nell'accordo di terza e quinta ambe minori applicato alla seconda corda B ~~[illegible]~~, il quale accordo non essendo realmente [illegible] onde rende il nostro Tuono ~~molto~~ più irregolare del Tuono D. Cap 4 § 9

Gli inconvenienti del Tuono F
si estendono ~~ai~~ e al sistema Cap 4 § 14
di melodia, e agli accompa.
gnamenti armonici ad esso
corrispondenti. Quanto
al primo egli è costituito
dalla ~~terza~~ corda F fondamentale, dalla.
B formante con F la quarta
magg.re ossia Tritono in cambio
di quarta giusta, e per
ultimo dalla corda E, che
dà F in [illegible] si riferisce.
Alle corde prima, e quinta
si dà li accompagnamenti
consonanti perfetti per Terza
magg.re; ed al Tritono B
si adatta l'accordo di Terza
e Quinta ammendue minori.
Il seguente ~~[illegible]~~ contrappunto, che prova
l'orecchio nelle note il salto
melodico di Tritono F B
nasce l'orrore grande
che gli Antichi concepirono
per un sì fatto intervallo,
il quale in altro usato nei
secoli dietro a la sua molta
grazia, e serve a dare non
piccolo condimento alle moderne
composizioni. Quindi venuero
in risoluzione, per ammollire
la asprezza del Tritono, di
dar luogo tra le Diatoniche
alla corda B♭, aggiungendo
in grazia di essa degli altri
quattro il Tetracordo Synemmenon.
Fatta questa alterazione, e
sostituita la corda B♭ alla B♮,
svaniscono tutte le imperfezioni
nel Tuono F, il quale diviene
esattamente un Tuono per
Terza magg.re.
Il difetto del Tuono G consiste
in ciò, che applicato l'accompag.to Cap.o 4 §§ 17
perfetto per Terza magg.re alle
corde

corde primarie, e generali; ess
attribuisce poi alla quinta
corda D l'accordo di Terza
minore e Quinta che è di
di rango inferiore. Abbiamo
a suo luogo veduto, che un
suono per terza minore, alle
cui tre corde melodiche perfet-
tamente compete l'accordo
di Terza minore e Quinta
non può appagare il Sentimento,
se in grazia delle cadenze
non si dà alla quinta corda
l'accompagnamento perfetto
per terza magg.re. Anzi che
ora il ~~lettore~~ che legge il discorso
al suono G, e vegga quanto
immiserito sia mai per riuscire,
siccome quello che adatta
l'accompagto per Terza minore
alla quinta corda 2, nel
tempo che alle altre due
l'accordo per Terza magg.re
si riferisce.

Il suono B, che mi resta ancora
da esaminare, supera nella
irregolarità gli altri quattro
sopra considerati. Nel seguenza
di Melodia è notabile l'
inconveniente, che ~~[illegible]~~
la quinta corda ~~[illegible]~~
paragonata colla tonica prima
quinta minore in vece di
quinta giusta. Maggiore assurdo
però si ravvisa negli accordi di Terza e Quinta alle tre
corde melodiche rispondenti;
e, segnatamente al suono
fondamentale B, in cambio
del perfetto si adatta l'accom-
pagnamento di Terza e Quinta
ambe minori. Può questo
usurparsi come perfetto, benchè
tale

Cap.o 4 §. 18

Cap.o [illegible] §. 19

1, 132.

tale non ha, solamente quando si riferisce
a qualche corda secondaria; ma non
è lecito mai nè di principiare, nè di
finire con esso una cantilena o un dato
passo della melodia. Alla quarta
corda C corrisponde l'accompagnamento
perfetto per terza minore, ed alla
quinta F l'accompagnamento
parimente perfetto per terza magg.re. Delle
tre corde dunque, B, C, F si
accettano tre differenti accordi
di Terza e Quinta, con che non credo,
poteva mai dubitare, che al nostro
tuono B competa la prerogativa
dell'esser uno.

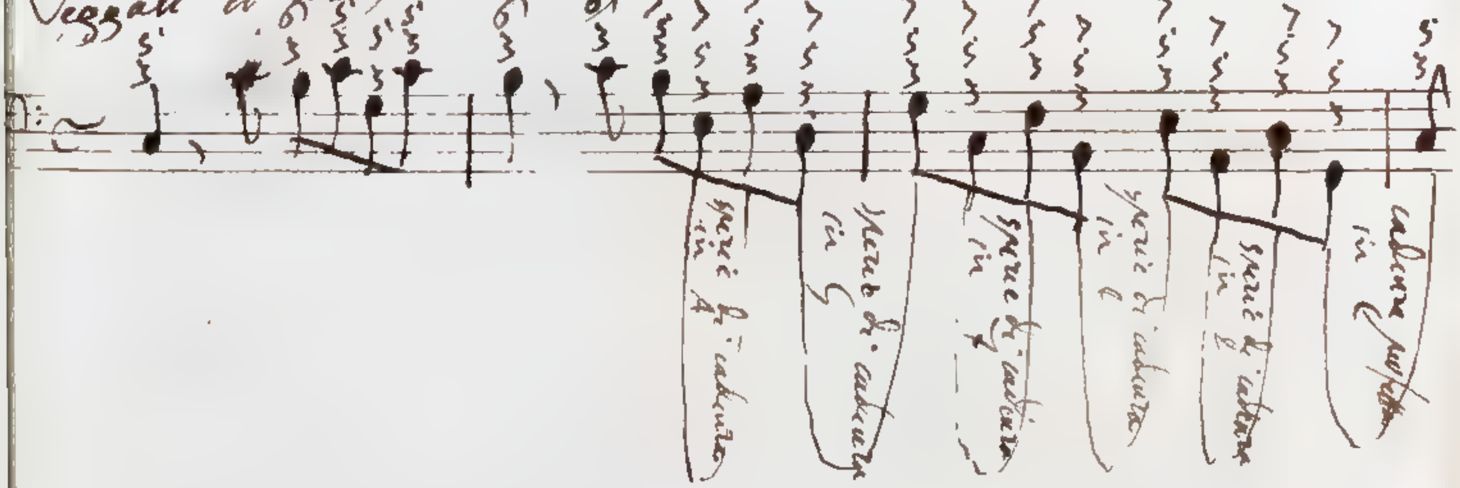
Gli antichi [illegible] e riformatori
dei nuovi canti, seguendo in ciò
le vestigia dei maestri Greci e
Latini, diedero luogo ~~ai cinque~~
nominati tuoni ~~D. C. F. G.~~ B
fra gli otto tuoni ecclesiastici
ai cinque nominati D, C, F, G, B.
D era primo tuono, C terzo,
B quarto, F quinto, G 7.mo
Dopo la Musica in tale vorticra
verso il principio del
suo secolo decimottavo, [illegible]
per le belle arti. Ne ciò cominciarono
a produrre il dovuto effetto le
replicate ammonizioni dei [illegible],
ed a cancellarsi conseguentemente
~~se non in tutto~~ almeno in parte
le vecchie presunzioni. A poco
a poco s'abbandonò qualche tuono
de' più irregolari ~~come~~ quale A e B
Gli altri furono modificati
così convenienti [illegible] e [illegible],
e non saprei, almeno nei
[illegible] più importanti delle cantilene.
Finalmente al dì d'oggi il
comune de' Contrappuntisti è arrivato
a capire, che non si possono ammettere
salvo che ~~funzioni~~ sopra le [illegible] regolari una
per Terza

Cap. a 5° 24.

uno per terza magg.re, e l'altro per terza minore,
o come principali, o ad uno
che servano di base alle Musiche compo-
sizioni, o come subordinati diano tradotto
alle regolari modulazioni, di cui
a suo luogo o' altra tavola.

Che se i sopra nominati cinque Tuoni D. E. F. G. B
si considerino solamente come conseguenze
o derivazioni dei due Tuoni regolari
C per terza mag.re A per terza minore;
vanno essi ammessi, e con ottimo effetto,
nel Componimento. Qualora s'imitavano
nelle loro corde i passi pure sentiti,
che sonno stati fra le corde principali
del Tuono C, del Tuono A, riceverà
il senso queste imitazioni per quello
che sono, e non restandone interamente cap.o 4. §. 23
appagato, desidererà ardentemente
d'udire i passi imitati, la maggior
dolcezza de' quali sarà fatta a mera=
veglia spiccare dal paragone dei
passi antecedenti meno perfetti.

Veggasi il sottoposto esempio

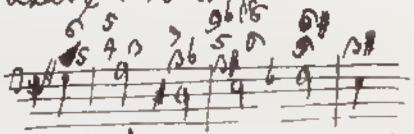


Modo fra i leciti il più composto
Di passare dal Tuono principale

Ill.mo Sig.re Sig.r mio P.rone Col.mo 135

Padova 31. Gen.o 1743

Non mi è stato possibile di servirla nello scorso ordinario col rimandarle la carta da note inviatami, perchè ero impegnato in una messa solenne da morto per la Sig.ra March. Spada. Ora glie La rimando unita alla mia opinione, che è niuno potersi assolutam.te escludere de' primi 13. passi, benchè alcuni d'essi non dovessi con frequenza usare. Io lo fatto ne' giorni prossimam.te scorsi il passo che segue



ma l'ho fatto per motivo d'espressione. Lo stesso dico de' 13. secondi passi, ne più categorica risposta posso darle in questo proposito, atteso che la buona modulazione, sopra di cui verte la quistione, dipende non dal puro passaggio da un accompagnam.to all'altro, ma da molti antecedenti ad altri diversi che seguono; la raggione è comune ad altre molte facoltà, e principalm.te all'oratoria. All'accompagnamento di s.a superflua si può far passaggio da ogni uno de' sette naturali accompagnam.ti. Non si proibisce il passaggio da base a base per cagione dell'armonia, può ben dassi che tal passaggio non sia lecito per motivo della melodia, ma a determinarne i casi non ci veggo tanta facilità, attese le tante combinazioni, delle quali io non so determinarne il numero. Ho aperto il sotoletto, ma non lo potuto leggere il quinternetto, essendo ormai troppo vicino alla Solennità della S.ta Lingua. Ho mi consegno nella grazia sua, e col solito rispetto mi protesto
Di V.S. Ill.ma

Umil.mo Obblig.mo Servit.re
F. F. A. Vallotti

Umil.mo Obblig.mo Servit.re
F. F. F. Vallotti m.c.

1 134

135

Modo fra i leciti il più composto
di passare dal Tuono principale

[illegible]

Umil.° Obblig.° Servitore
F. F. F. Vallotti m.c.

Modo fra i leciri il più composto
di passare dal Tuono principale
ai subordinati; o all' incontro.

Negli Articoli superiori io non ò insegnato
saltro che a passare da un accompa=

Ill.mo Sig.r Sig.r mio P.rone Col.mo 137

Padova 20. Febr.o
1743.

Ho letto e riletto il quinternetto con somma mia sodisfa-
zione, avendo trovata ogni cosa così ben digerita e
posta in chiaro, che nulla più può desiderarsi. Sola-
mente dove ella tratta del modo di passare da un Tuo-
no per terza maggiore ai due subordinati per 3.a minore,
o pure da un tuono per terza minore ai due subordina-
ti per terza magg.e parmi che supponga che in tali
passaggi si vada da un principale accompagnamento ad un al-
tro principale v.g. da F♭ a G♭♭ ad A ovvero da G♯
a C a D♯♯, la qual cosa non si accorda colla pratica,
mentre si passa ugualmente da principale ad altra corda
o vice versa. D'altre piccole cose non faccio parola,
perchè non sono osservabili da chiunque. La supplico a
perdonarmi della tardanza nata da mera indigenza.
bile neccessità, ma sarò più diligente da qui inan-
zi e con tutto il rispetto umilmente mi protesto

Di V. S. Ill.ma

Umil.mo Obblig.mo Servitore
F. F. A. Vallotti M. C.

134

138

Modo fra i leciti il più composto
di passare dal Tuono principale
ai subordinati, o all' incontro.

Negli Articoli superiori io non ò insegnato
salvo che a passare da un accompa=
[illegible]

Modo fra i leciti il più compendioso di passare dal tuono principale ai subordinati; o all'incontro.

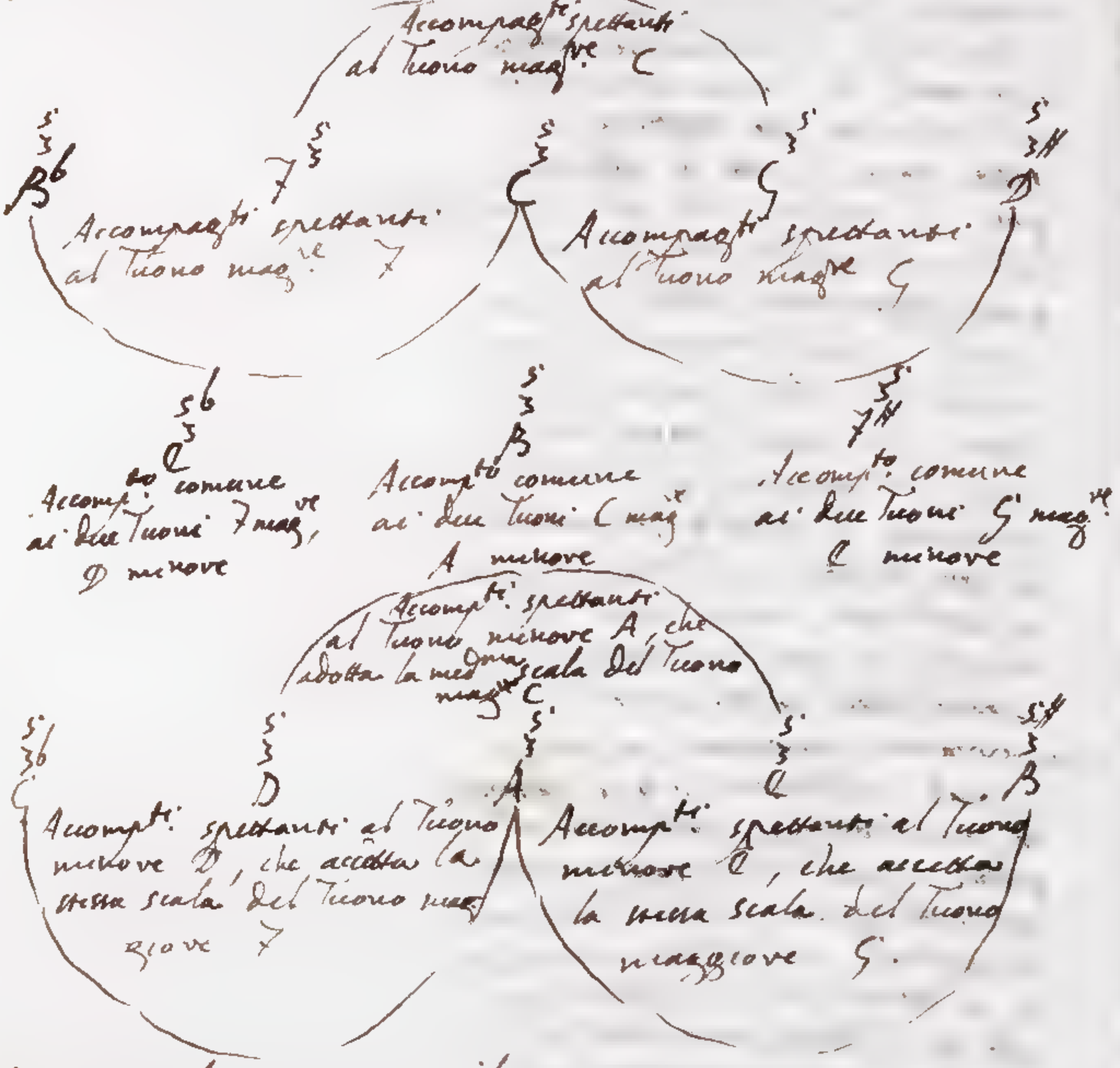
Negli Articoli superiori io non ò insegnato salvo che a passare da un accompagnamento all'altro, i quali convengano o allo stesso tuono, oppure a due tuoni di differente natura uno magre e l'altro minore, o all'incontro, che accettino la stessa scala. Fatta la riflessione poi, che ognuno de' tuoni subordinati della medesima spezie à due accompagnamenti comuni col principale, i quali prima si ponno considerare come proprj d'un tuono, indi come proprj dell'altro: di conseguenza ci si è affacciato il metodo più naturale di far transito dal tuono principale a qualunque subordinato, e di restituirvi poi da qualunque subordinato al principale. Cap. 11 § 1

Ora avanzo cammino, e dirigo le mie riflessioni a que passaggi da un accompagnamento all'altro, i quali accompagnamenti appartengano a due tuoni uno principale, e l'altro subordinato, o al rovescio, in sì fatta guisa, che se i tuoni sono simili, nemmeno accompagnamento sia comune ai due tuoni, e se i due tuoni sono dissimili, nè il primo accompagnamento sia comune con un terzo tuono simile al primo, che ammette la stessa scala del secondo tuono; nè il secondo accompagnamento sia comune con un quarto tuono

simile

14a

simile al secondo, che ammette la stessa scala del primo Tuono. La faccenda, che esposta così in astratto, potrebbe a taluno sembrare oscura, vuol essere illustrata con un esempio.



Ed in primo luogo siano simili i Tuoni, per esempio C . G amendue per terza maggiore uno principale, e l'altro subordinato. Gli accompagnamenti costituenti uno di quei passaggi, che presentemente si esaminano, saranno, F^{53} . $D^{3\sharp}$, dei quali si verifica la condizione, che

competendo

competendo il primo al Tuono C
non è comune al Tuono G, e
competendo il secondo al Tuono G
non è comune al Tuono C.
Che se i Tuoni principale e
subordinato fossero di differente
natura, come a motivo di
esempio C per Terza maggiore,
D per Terza minore, gli accordi
componenti uno de' nostri pas=
saggi sarebbero G^{5}_{3}, G^{5}_{b6}, essendoche
il primo G^{5}_{3} spettante al Tuono
maggiore C non è comune
al Tuono parimente maggiore
F, che accetta la stessa scala
del Tuono minore D; nè il
secondo G^{b6} spettante al Tuono
minore D è comune al Tuono
parimente minore A, che accetta
la stessa scala del Tuono mag.re
C.

I passaggi pertanto su cui versiamo
ascendono al numero di (36).
Per nominarli con qualche
ordine, do principio da quelli,
che costano di due accompa=
gnamenti realmente consonanti
retti. Due passaggi lungia $F^{5}_{3}\,D^{5}_{\#3}$, $G^{5}_{b3}\,B^{5}_{b6}$
si portano dal Tuono mag.re
C ai due subordinati parimente
magg.ri G, F, ed altrettanti
$D^{5}_{\#3}\,F^{5}_{3}$, $B^{5}_{b6}\,G^{5}_{4}$ inversi de
precedenti dai nominati
Tuoni subordinati al principale
fanno ritorno. Nella stessa
guisa due passaggi procedono
$D^{5}_{3}\,B^{5}_{\#3}$ C^{5}_{b6} procedono dal
Tuono A per Terza minore
ai ~~due~~ Tuoni di quel natura
C, D, ed all'incontro due
$B^{5}_{\#3}\,D^{5}_{4}$

B [illegible], [illegible] reciproci dei
sovrapposti si ricostruiscono dai
Tuoni C, D al Tuono A.
Due passaggi [illegible]
modulano dal Tuono maggiore
C ai due subordinati minori
A, D; i due [illegible]
modulano dal Tuono minore A
ai subordinati maggiori G, F;
ed a questi quattro passaggi
corrispondono i loro contrarj [illegible]
[illegible]
i quali fanno ritorno dai
Tuoni minori subordinati A, D
al Tuono mag.re C, dai Tuoni
subordinati maggiori G, F
al Tuono minore A. I passaggi
dunque composti di accordi realmente
consoni sono in tutti num.o (18).
Un pari numero di passaggi ne ri-
presenta accoppiando assieme
due accordi uno veramente consono
~~e forte~~ o per terza mag.re o per
terza minore, e l'altro di terza
e quinta ambe minori. Venendo
l'accompagnamento [illegible] comune
ai due tuoni F mag.re D minore,
con accompagnamenti spettanti
ai Tuoni principali C per terza
mag.re A per terza minore, ne
risultano i seguenti (4) passaggi
[illegible]
In quattro passaggi nuove [illegible]
[illegible]
trova luogo l'accompagnamento
[illegible] comune ai tuoni G mag.re
e minore. [illegible]
Nei due [illegible]
[illegible] agli accompag.ti [illegible]
dei

dei Tuoni principali C magre, A minore, e ne' due secondi si ha tutto l'opposto. L'accompagnamento $\frac{3}{B}$ promiscuo ai due Tuoni C per Terza magre A per Terza minre. Somministra otto passaggi, che uniti agli (48) in quei [illegible] luogo gli accompagni $\frac{3}{C}$, $\frac{3}{F\sharp}$ montano al numero di (18). Nei due $\frac{5}{B}$ $\frac{3}{G\sharp}$ $\frac{5}{F\sharp}$ $\frac{5\,4}{B}$ si entra l'accordo $\frac{3}{D\sharp}$ [illegible] al Tuono maggiore G, e nelle altre tre coppie, che scrivo qui sotto, si ravvisano, [illegible] gli accompagni $\frac{5}{B}$ $\frac{3\,6}{G}$ $\frac{5}{B}$ [illegible] [illegible] di rispettivi Tuoni [illegible] con Terza magre D, e con Terza minore. Ecco le nominate tre coppie di passaggi: $\frac{3}{B}$ $\frac{3\,6}{B}$ $\frac{5\,6}{B}$, $\frac{5}{B}$ $\frac{3\,6}{G}$, $\frac{3\,6}{G}$ $\frac{5\,4}{B}$; $\frac{5}{B}$ $\frac{5\,4}{B}$, $\frac{5}{B}$ $\frac{5\,4}{B}$.

Gli altri quattro passaggi che sommati con i precedenti (32) compiono il numero (36) traggono l'origine dal far [illegible] o dall'accordo di Terza e Quinta ambe minori $\frac{5}{B}$ ai due simili $\frac{3\,6}{C}$, $\frac{3}{F\sharp}$ oppure al rovescio, da questi al primo, e sono, $\frac{5}{B}$ $\frac{3\,6}{C}$, $\frac{3}{F\sharp}$, $\frac{3\,6}{C}$ $\frac{3}{B}$, $\frac{3}{F\sharp}$ $\frac{3}{B}$.

Non creda però il lettore che tutti i (30) mentovati passaggi siano di molto uso nel contrappunto ~~[illegible]~~: Modulando [illegible] essi passaggi, e non nella maniera più semplice, o da un Tuono principale ad un subordinato, o all'incontro da un subordinato ad un principale, i quali non accettano la vera scala, quando non sono [illegible] di una seguita melodia ed armonia, benchè le orecchie, assolutamente parlando, non ne provino un positivo disgusto; gli si devono almeno adoperare di rado e con gran cautela. Anzi egli è tanto delicato il nostro [illegible], che quantunque il movimento melodico

melodico dall'una all'altra bassi dei due accompagnamenti fosse elegantissimo, basta che l'armonia non sia tanto perfetta, o all'incontro essendo questa della necessaria perfezione, basta che il passo melodico non sia de' più dilettevoli, perché l'orecchio giudice, ~~[illegible]~~ dovendo ~~[illegible]~~ usare assai parcamente un dato passaggio nelle musiche composizioni.

Cominciando ad esaminare i nostri ~~accompag~~ passaggi in ciò che riguarda alla melodia, (8) di essi constano di due accompagnamenti [illegible] che quantunque diversi hanno la basse comune. Una tal melodia, ella è perfettissima; atteso che fra le due bassi vi passa la proporzione di egualità. Fra tutte la più semplice.

Cap. 11 §3

In due passaggi si procede da un accordo all'altro per salto di Quinta all'in su, o di Quarta all'in giù, ed in due altri si va retto all'opposto. Quanto siano grati sì fatti salti di melodia, ne ho altrove fatto parola. Otto passaggi si trovano da un accompagnamento all'altro con movimento di Terza all'in giù. * Di questi l'orecchio molto si appaga; ma non siccome noi altrettanto mentre si voglia far uso di salti melodici meno perfetti, quali sono i salti di terza all'in su congiuntamente in otto passaggi, i salti di Quinta minore all'in giù e di Tritono all'in su unitamente in due passaggi, e finalmente i salti di Terza [illegible] all'in su o di Quinta minore all'in giù rispetto degli altri nominati, che trovansi in due

* Le bassi di quattro passaggi differiscono per un minore Semituono, che in due passaggi ascende verso l'acuto, e in altrettanti discende verso del grave. Ho già nel bel principio di questo Trattato fatto osservare a chi legge, come il Semituono minore, cui si dà nome di Diesis quando ascende, e di Bmolle quando discende, essere, dico, un così piccolo intervallo, che corrispondendosi in esso due corde, al toccarsi l'una, l'altra si pone in oscillazione in figura di unisono. Quindi due bassi, la cui differenza nel minor Semituono consiste ~~[illegible]~~ passano in qualche modo per unisone, ~~e conseguentemente producono una Melodia che in se non poca eleganza contiene~~. Il che deve pure asserirsi dei due accordi costituenti i nostri passaggi, i quali a riserva delle bassi hanno gli altri suoni comuni. Questa prossima identità dei due accordi che formano i passaggi di cui trattiamo gli rende grati all'orecchio, quantunque le bassi, che nel Semituono minore si corrispondono, producano una Melodia che fra le più sgraziate non trova luogo.

indue passaggi anno luogo. Avra a memoria il Lettore, ancora da me superiormente provato, che i passi di Terza alli in su, di Tritono e di Quinta minore tanto alli in su quanto alli in giù sono di rango inferiore, e cedono di perfezione a quelli di Terza alli in giù.

Considerati i nostri passaggi riguardo alla melodia, dico alcune poche cose intorno alla armonia. Cap. II § 4 Essendo pari la sicurezza e del movimento melodico, e dalla modulazione da Tuono a Tuono, i passaggi costrutti da due accompagnamenti realmente consonanti perfetti sono migliori degli altri. Dopo questi succedono i passaggi composti da un accompagnamento o per Terza maggiore o per Terza minore e da un altro di Terza e Quinta amendue minori. L'ultimo posto tocca ai passaggi formati da due accompagnamenti di Terza e Quinta anche minori. Qui l'armonia è talmente scemata di perfezione, che trattandosi di passaggi ricercati, e che vanno da Tuono a Tuono in un modo tra i leciti il più compito l'orecchio ama ~~[illegible]~~ che rarissime volte si incontrino ~~[illegible]~~ i quattro passaggi in cui non entrano se non se accordi, che quantunque si nominino come consonanti perfetti, tali però realmente non sono.

Scrivo qui sotto i (36) passaggi, dei quali sin ora ò trattato. Non terrò nel porli sotto gli occhi de' Lettori quel precisissimo ordine da me osservato in descriverli. Qualche varietà, che ci ò introdotto, serve a distribuirli

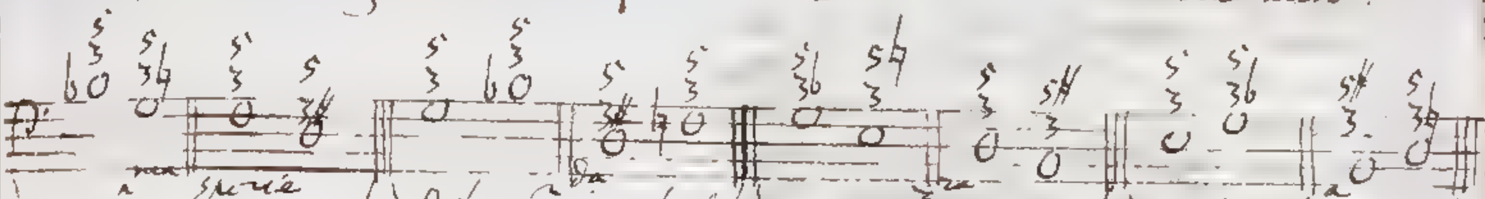
nelle

nelle loro classi, ed a rendersi più rammemorabili. Fra i passaggi composti da due accompagnamenti realmente consoni o meno-prossimi quelli, che modulano da un Tuono all'altro della stessa natura: nè in tale circostanza ò cangiato lo stile nella sovrapposta descrizione tenuto. Ciò è stato da me operato, per indicare, che i detti passaggi debbono (essendo il resto pari) preferirsi agli altri, che si portano da un Tuono maggiore ad un minore non accettante la stessa scala, o alle circonvo. E voglia il vero le modulazioni della prima specie, per esempio dal Tuono C al Tuono F tutti e due maggiori, sono più perfette di quelle della seconda specie, per esempio da C per terza magg.re a D per terza minore. La ragione salta agli occhi, per così dire. Attesochè il Tuono minore D è subordinato al magg.re C in grazia del Tuono maggiore F, e per accordarsi con quello non accettare una medesima scala; verità che a suo luogo ò diffusamente spiegata.

Passag:

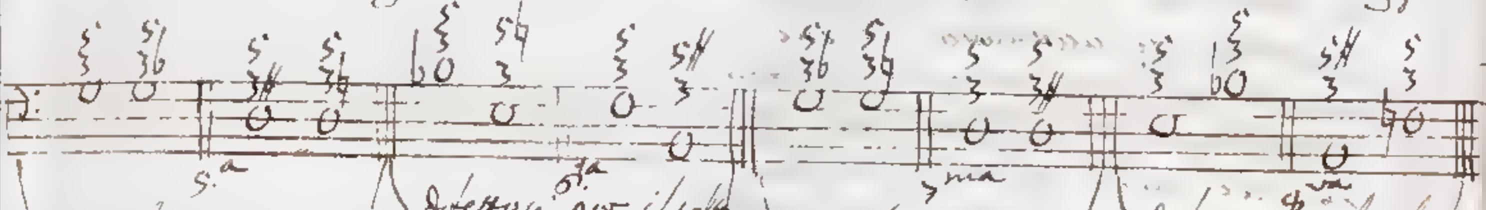
Passaggi formati da accompagnamenti realmente contrari o per Terza magre. o per Terza minore.

Da tuono magre. a tuono magre. — Da tuono minre. a tuono minre.



buoni — difettosi per il salto di Terza all' in su — buoni — difettosi per il salto di Terza all' in su

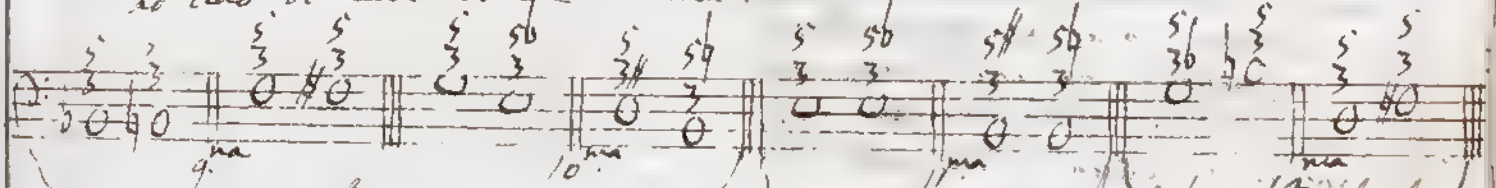
Da tuono magre. a tuono minre. — Da tuono minore a tuono maggre.



buoni — difettosi per il salto di Quinta minore — buoni — difettosi per il salto di Quinta minore

Passaggi in cui ci entra un accompagnamento di Terza e Quinta ambe minori

Da un accordo perfetto per Terza magre. ad uno di Terza minre. e Quinta minre. — Da un accordo perfetto per Terza minore ad uno di Terza e Quinta ambe minori

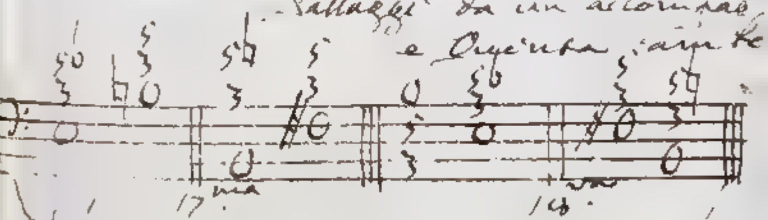


buoni — buoni — difettosi per il salto di Terza all' in su

Da un accordo di Terza e Quinta ambe minori ad uno perfetto per Terza maggiore — Da un accordo di Terza e Quinta ambe minori ad uno perfetto per Terza minore

buoni — difettosi per il salto di Terza verso l'acuto — ~~buoni~~ buoni

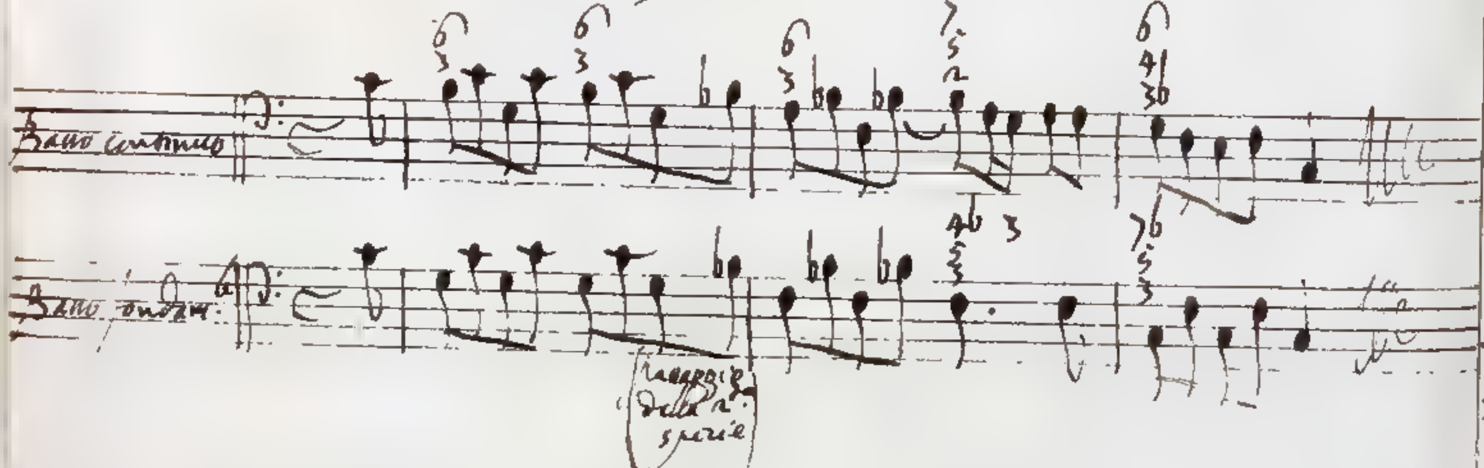
Passaggi da un accompagnamento all' altro di Terza e Quinta ambe minori

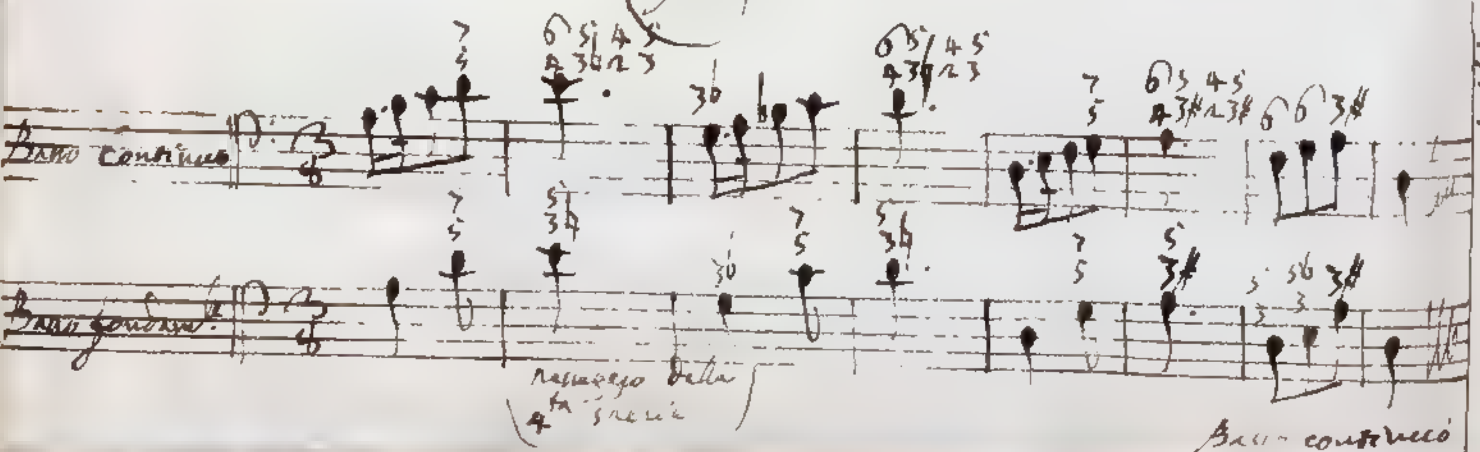


difettosi per motivo di armonia, siccome composti di due accordi di Terza e Quinta ambe minori

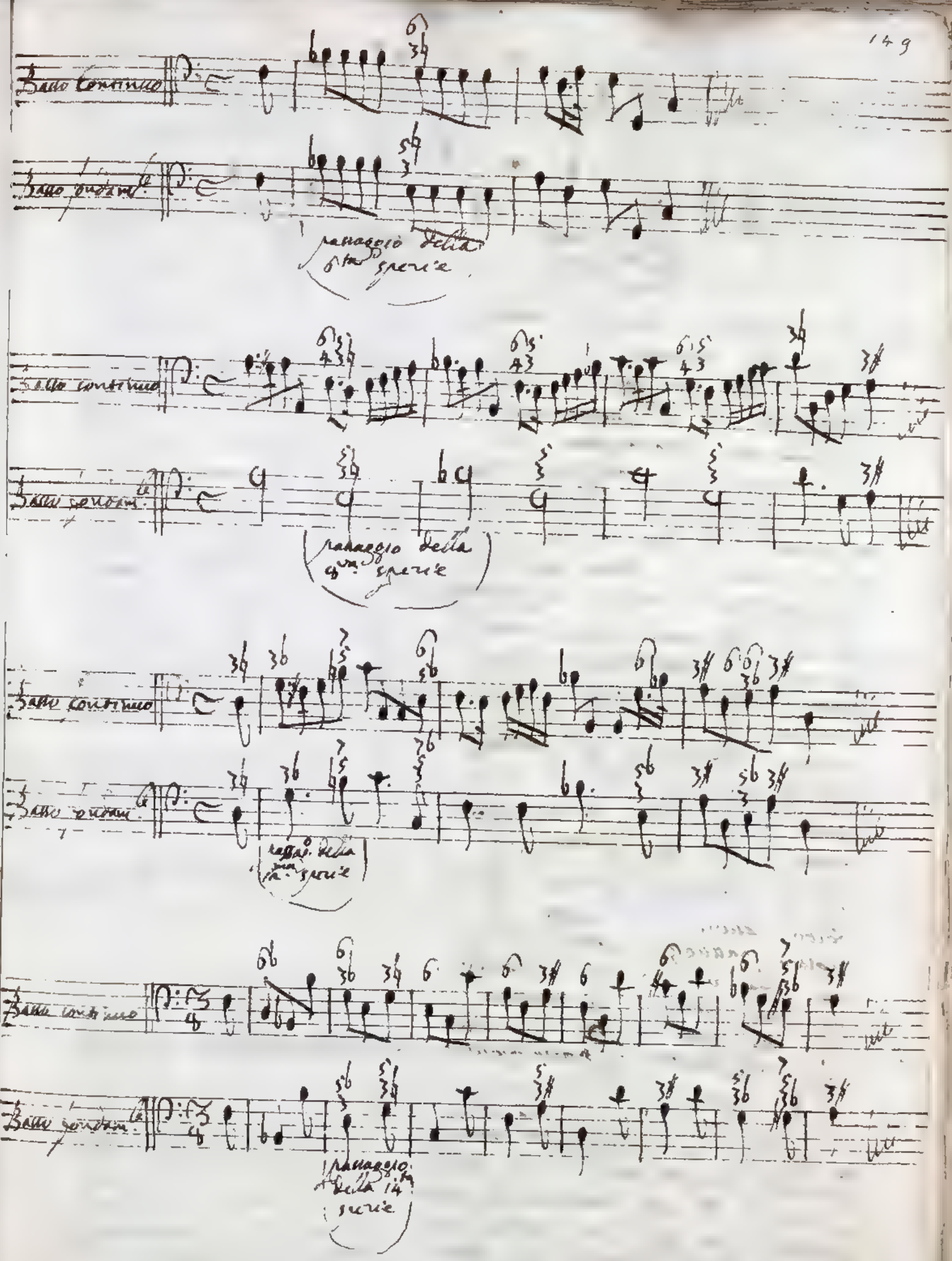
Otto adunque sono le specie de' passaggi formati da due accordi naturali spettanti a due Tuoni mutuamente subor=dinati non accettanti la stessa scala, le quali vanno intro=dotte con parsimonia e cautela grande nei contrapunti, per accorgervi in essi ed una mo=dulazione da Tuono a Tuono fra le lente la più ricercata o un armonia poco grata, o passi non gran fatto eleganti di melodia. Ora essendo che si scorreranno moltissime musiche composizioni, senza incontrare veruno de' nostri passaggi, stimo ben fatto il porre qui sotto degli esempj favoritemi dal sopra lodato Sig.re M.o Vallotti, i quali daranno a divedere a chi legga il modo e la circos=pezione, con cui essi passaggi vanno sovramente adoperati

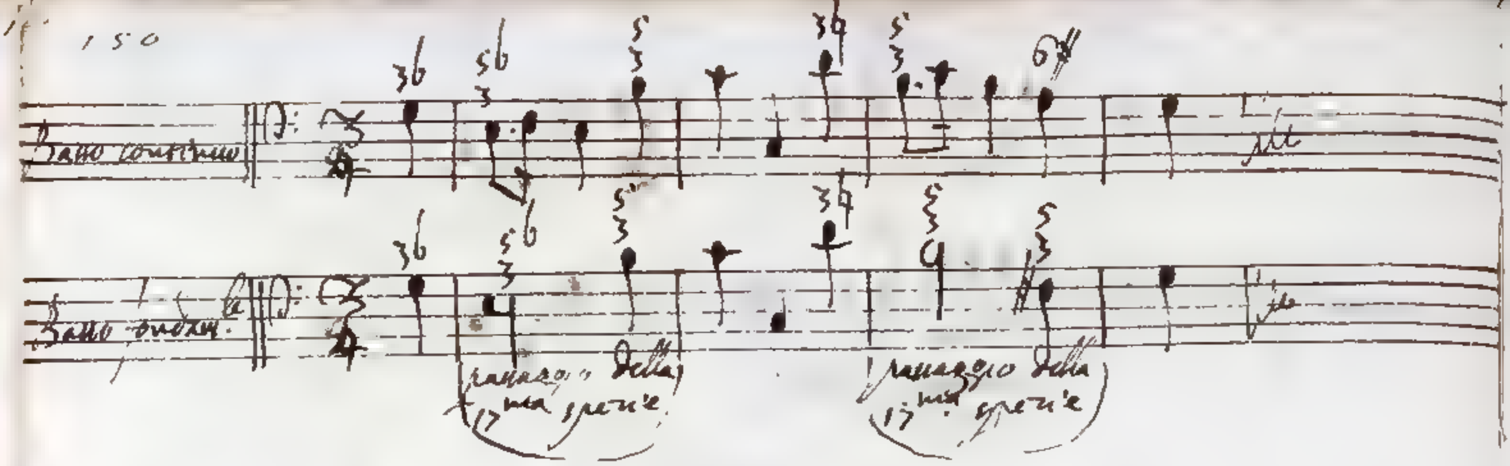
Cap. 11 § 8





Basso continuo

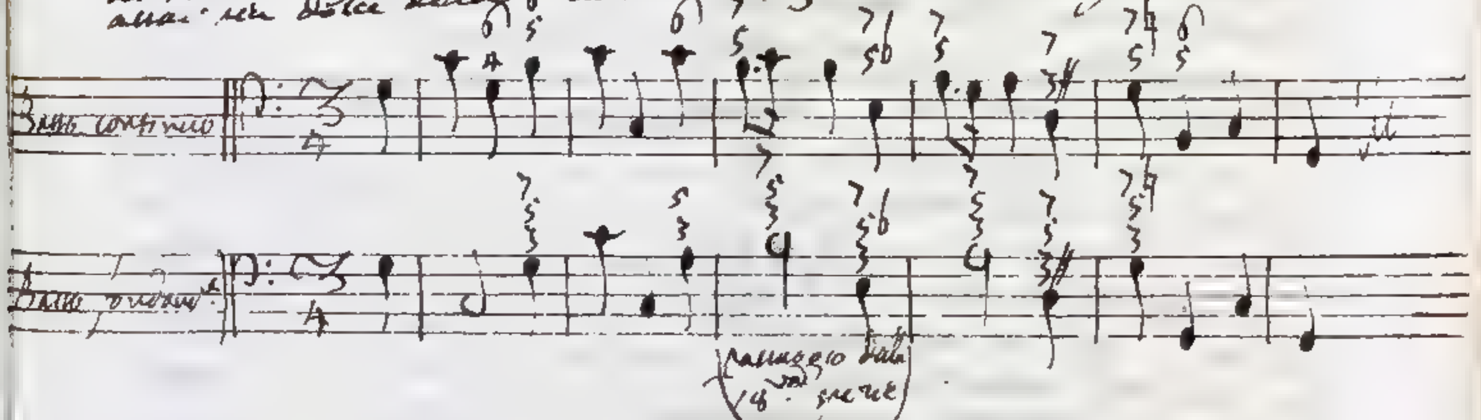

Basso continuo
Basso fondam.le
passaggio della 6.ta specie
Basso continuo
Basso fondam.le
passaggio della 9.na specie
Basso continuo
Basso fondam.le
Basso continuo
Basso fondam.le
passaggio della 14 specie



Dovebbe a taluno sembrar cosa strana, che essendosi per me bandito dal contrappunto il passaggio 5/3 3/7 ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ e qualunque altro ad esso simile, come per esempio 5/6/3 5/3/6, mentre si proceda da base a base; si trovi usato nel Basso continuo del sovraposto esempio il passaggio 5/6/3 5/3/8 da corda fondamentale a corda fondamentale. Ma basta, che agli studiosi a memoria i motivi, per cui o data gli esclusione al passaggio 5/6/3 3/6 da base a base, e fatta la riflessione, che essi non hanno luogo nel passaggio 5/6/3 5/3, vedrà ritornato ben tolto errore ... il nostro passaggio adoperato da corda fondamentale a corda fondamentale. Un rigore del contrappunto di gran dottrina e stato rigettato il passaggio 5/3 7, ossia 5/6/3 3/6 da base a base, perche usa da 3/5 a 3/6 ch'è il passo melodico poco grato di una Quinta minore; ... perchè il suono 3/6, che formava Quinta minore con 3/5 nel primo accompagnato 5/3, diviene poi base ossia Ottava nel secondo accompagnamento

Cap. 11 S. 8

pagnamento B^{6}_{35}, ciò che fa nel sentire il piccante della ricordata Quinta minore. ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ inconvenienti, riscontrati nel passaggio $C^{35 6}$ B^{35}: Da C a B si procede per il salto gradatamente d'una Quinta giusta, ed si trova B^{6}, che risponde in Quinta minore con C, non = ancora nel accordo B^{35} ma si- gnificante in B, il quale sopra B^{6} cresce per un Semituono mi= nore: Egli è vero, che i suoni B^{6}, B sono in qualche maniera contigui, ma non può negarsi altresì, che il Semi= tuono minore o diesis, per cui B supera B^{6}, non disgiu= stifica notabilmente il secondo suono dal primo, e non lascia in gran parte svanire la memoria del suono B^{6} a conseguenza della Quinta minore C B^{6}. ~~[illegible]~~ e perchè finalmente la impressione che resta nel contorno del suono C basso dell'antecedente accompagnato C^{356} forma con B^{6} basso del susseguente accompagnato B^{6} Quarta ossia Undecima magre dissonanza aspra e di poco uso. Ora nessuno dei notati inconvenienti & Per ultimo il vestigio che rimane nell'orecchio dal suono C risponde a B corde fondamentali del conseguente accompagnato in Undecima, falsa assai e ben dolce della Undecima magre e molesta perplessità.



Circa la cautela usata nei so= vrascritti esempi dal loro celebre Autore ~~[illegible]~~ vengono [illegible] le seguenti avvertenze. Primo, riguardo ai tempi della battuta ed alle sparatture di essi tempi, si ve devono [illegible] si può disporre un dato passaggio. O il primo accordo si introduce in un tempo ~~[illegible]~~ cattivo, ed il secondo nel tempo

Cap. 11 § 10

tempo buono immediatamente
seguente, o tutti e due gli
accordi si introducono in tempo
buono, o finalmente si introduce
il primo accordo in tempo buono
ed il secondo nel tempo cattivo
conseguente. ~~Io non esemplificherò~~
io ~~replicatamente~~ ~~considero~~ qui
solo ~~altro che sono contenuti~~
nei ~~superiori otto esempj~~
Nella prima specie l'orecchio
paragona distintamente tra
loro gli accordi; nella seconda
specie vi trova una minore
attenzione e nella terza,
il confronto si fa alla sfuggita
ed in un modo assai secondario.
Deve notarsi di ciò la ragione
avendo varj tempi in tutte
alternatamente uno cattivo
ed uno buono, i quali poi
nulla importa che siano o
tempi di battuta, o specialmente
di essi tempi, che anche essi
hanno specie di tempi buoni
e di tempi cattivi: Accadendo
il primo tempo cattivo nel
seguente tempo buono, e così
pure il secondo tempo cattivo
nel seguente secondo tempo
buono, egli è evidente
che un tale ricadimento
invita l'anima a confrontare
con particolar attenzione
quelle coppie di ~~suoni~~ accordi uno
de' quali all'altro s'appoggia;
di conseguenza non principale
riuscirà il paragone tra
il primo tempo buono ed il
contiguo secondo tempo cattivo;
essendo i detti suoni appartengono
a diverse coppie, e sostenendo
quello l'appoggio del primo
tempo cattivo, questo il tutto
ed incontro ricade sul secondo
tempo

tempo buono. Media la qua-
le si è l'attenzione che si
pone l'orecchio in paragonare
due accordi, i quali tutti e
due siano stati introdotti
in tempo buono, ed ognuno
occupi per esempio, o una
battuta a tre tempi, o una
mezza battuta a quattro tempi.
In fatti se si fa una progressione
di tempi buoni, non si
scoprirà mai la ragione,
per cui il secondo tempo buono,
si debba paragonare più
distintamente col primo che
col terzo.
Premesse tali cognizioni verrà,
salta agli occhi per così dire,
che qualora occorra di por-
re in opera taluna di que' passaggi,
nei quali è di scopo di una
sincope non si dovrà mai
collocare in tempo cattivo il
primo accompagnato, ed il
secondo nel contiguo tempo
buono, onde ponendo l'orecchio
in paragonare essi accordi
una troppo decisa attenzione
non scopra a chiaro lume
la poca eleganza di essi passaggi.
Ottimo vi saria il comportarsi
tutto all'opposto, assegnando
al primo accordo il tempo
buono ed al secondo il tempo
cattivo, il che si vede eseguito
in alcuni dei sovra recati
esempj. Sarà poi lecito
l'introdurre ambidue gli
accordi in tempo buono 1.mo
come negli esempj n.o 3.
e 4.to essendone una tale ipotesi a questo di nuovo: ne
il passaggio di poco uso, non si
mette in miglior vista dei due
uno antecedente e l'altro con-
seguente

moventi, che anno ad' essere indis=
pensabilmente, nel mezzo di quelli;
che con franchezza si incorporano.
Dovrò anche usato negli esempj
1mo 2do. 4to. e 6to un altro
artifizio ed è che fatto nuove
un motivo in un dato Tuono,
si ~~[illegible]~~ imita lo
stesso motivo in un Tuono
subordinato, e si dispongono
le cose in maniera, che il
motivo antecedente finisca
con il primo degli accompagnamenti
componenti uno de nostri passaggi;
ed il motivo susseguente co=
minci con il secondo accompa
gnamento. Con ciò appren=
dendo essi accordi a motivi
differenti ~~[illegible]~~
~~[illegible]~~ chiaro com=
prendesi; che, anche per questo
capo molto poco l'ovverchio
dee paragonarli fra loro. cap 11. § 11

Ma facenda troppo lunga, e sto
per dire impossibile da condursi
a buon fine, sarebbe l'annov=
rerare i ripieghi tutti, che
ponno render grati i passaggi
di cui si tratta. Egli è
noto che la buona modulazione
dipende non dal puro passaggio
da un accompagnto. all' altro;
ma da motivi antecedenti,
e da parecchj altri che seguono.
Circa i passaggi considerati e da
considerarsi, i quali sono formati
da due soli accompagnamenti, ascendono
ad un num^o assai grande. basta
consultare le regole delle combinazioni
per accertarsi a quale esorbitanze
moltitudine giungerebbero i com=
plessi per esempio di otto di dieci
accompag^ti. Anche alle regole me=
desime dee prescriversi il loro limite;
avvegnachè quando queste si vanno sino
moltiplicando, servono più di imbarazzo
che di utile

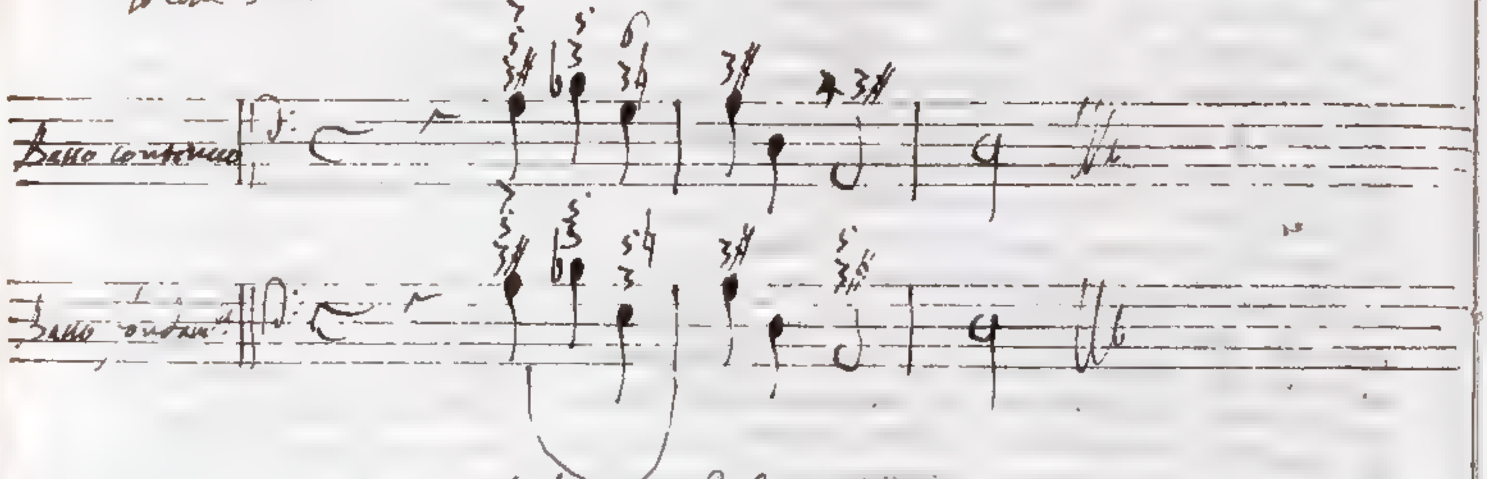
che di male. Fa di uopo lasciare qualche cosa all'industria di chi compone; nè un buon Contrappuntista deve vergognarsi di consultare sul volto il giudizio del cieco, menare si tratti di un qualche passo dubbio, in cui per dirlo un giovane dirotti bene non si convenga.

Finirò di trattare dei nostri passaggi di otto diverse specie coll'avvertire, poter essi riguardarsi (il che rispetto ad alcuni non di rado interviene) siccome composti da due accompagnamenti, uno naturale, e l'altro artificiale appartenenti o al medesimo Tuono, o pure a due Tuoni di differente natura, che adottano la stessa scala. In tal caso o non convenendosi in essi modulazione alcuna da Tuono a Tuono, o al più facendosi il passaggio da un Tuono all'altro, che anno comune la scala, cessa almeno in gran parte il motivo di adoprarli con tanta circospezione. Due generi di accompagnamenti artificiali riconosce la Musica. Negli uni anno luogo le corde artificiali 6.ta e 7.ma magg. in dato Tuono minore, e di questi ò fatto parola ne due Articoli. Negli accompagnamenti del secondo genere, de' quali ò trattato nell'Articolo c'entra una corda artificiale posta in prestanza dalla scala di un Tuono subordinato, la quale o cala dalla corda naturale, o cresce sopra la stessa per un semituono minore.

Cap. 11 § 12

Ora che è la norma di più accompagnamenti antecedenti e conseguenti, la quale serve di norma all'orecchio per giudicare se uno de nostri passaggi si regoli o come composto da due accordi naturali a due Tuoni spettanti, che non anno la scala comune, o pure come formato da due accordi, uno naturale e l'altro artificiale o al rovescio, propri o dello stesso Tuono, oppure di due Tuoni, che si accordano in accettare la stessa scala. Nel passo che scrivo qui sotto, gli accordi antecedenti

e conseguenti danno a divedere, che il primo degli accompagnamenti costituenti il passaggio B 6 C 5 4 cioè B 5 6 egli è naturale del Tuono F per terza magg.re, e che il secondo C 5 4 è artificiale del Tuono D per terza minore, siccome quello in cui ci entra la sesta corda artificiale B♮ i quali Tuoni ammettono la stessa scala.



Si appaghi per ora il Lettore del soprapposto esempio, attesochè dove tratterò de' passaggi, ne' quali anno luogo gli accompagnamenti artificiali, caderà a tutta di fare particolar menzione anche di quelli di otto diverse specie da me giudicati di poco uso, mentre si considerino come formati da due accordi naturali proprj di due Tuoni mutuamente subordinati non accettanti la stessa scala; ma che non meritano d'esser trattati con tanto rigore, mentre cangrato aspetto sono costituiti da due accompagnamenti, uno naturale e l'altro artificiale, o al rovescio proprj o dello stesso Tuono, o di due Tuoni di differente natura, che in ricevere la medesima scala si accordano.

Di alcuni

Di alcuni passaggi viziosi per essere costituiti da due accompagnamenti, che non appartengono a Tuoni mutuamente subordinati.

Per non lasciare addietro cosa veruna, che riguardar possa i passaggi formati ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ [illegible] da due, fra i (13) accompagnamenti di Terza e Quinta, che costano di suoni sol tanto propri delle scale naturali dei Tuoni magg.re C e minore A, e de' loro subordinati; dico, ~~[illegible]~~ esservi altri (14) passaggi oltre quelli, che per me sono ~~sono~~ stati nominati negli Articoli precedenti. Nove di questi nascono dal trapassito da ciascuno degli accordi [illegible], a ciascuno degli accordi [illegible], [illegible], [illegible]; ed un passaggio si riproduce, mentre il basso procede da qualunque fra i tre ultimi accompagnamenti a qualunque fra i primi. Ora gli accordi [illegible] appartengono in se stessi questi il primo ed il secondo al Tuono magg.re [illegible], il secondo ed il terzo al Tuono minore D, che nessuno di essi è comune ai Tuoni C per Terza magg.re, A per Terza minore. Non altrimenti non si trova accordo alcuno fra i tre ~~[illegible]~~, che ~~compete ai Tuoni magg.re C, minore A~~. [illegible] proprio del Tuono magg.re G, [illegible] convengono ai due Tuoni magg.re G e minore E, [illegible] proprio del Tuono minore E, che compete ai Tuoni C per Terza magg.re, A per Terza minore. A norma di ciò i nostri passaggi si scopriranno composti da due accompagnamenti i quali convengono a Tuoni, che non sono mutuamente subordinati.

Brevi

Ove in figura di tre principali
i due Tuoni mag.re F, minore D,
non si conosce nel numero di
loro subordinati i Tuoni mag.re
G minore E ~~[illegible]~~
Addotto pure il carattere di ristr=
ingrali ai Tuoni G maggiore
E minore non accettano quelli
in qualità di subordinati i due
Tuoni F per terza mag.re, D
in terza minore. Se la cantilena
avesse per fondamento o il
Tuono mag.re F, o il minore D,
è altrove detta l'osservazione
che insoffribile riuscirebbe il portarsi ~~[illegible]~~
immediatamente dai nominati Tuoni
ai due G per terza mag.re
E per terza minore; e che
non meno diretto sarebbe il passaggio
dai primi Tuoni ai secondi
per via dei Tuoni intermedi
C mag.re, A minore. Quando
poi la composizione fondata
o nel Tuono mag.re C o nel
Tuono minore A, ottimo riesce
il passaggio dai Tuoni F mag.re
D minore ai due G mag.re
E minore, o all'incontro,
per mezzo dei Tuoni C, A;
atteso che portandomi per esempio
dal Tuono F al Tuono C fra
i due maggiori, altro non fo
che restituirmi dal un Tuono
subordinato al principale;
e portandomi da C a G
torno ad isvagare dal un
Tuono principale ad un altro
subordinato. Ma nella stessa
ipotesi, che sia principale o
il Tuono mag.re C o il Tuono
minore A, un cattivissimo effetto
produce il passare immediata.te
dai Tuoni mag.re F, minore D
ai

ai due G mag.re, e minore,
o al rovescio da questi a quelli.
La ragione si è, perchè un
passaggio immediato da un
Tuono all'altro suppone una
mutua subordinazione fra
cui due Tuoni, la quale non
verificandosi tra le coppie
de Tuoni F mag.re e minore,
G mag.re e minore, ne segue
di conseguenza essere vietato
un immediato transito o dai
primi ai secondi, o dai secondi
ai primi. Ora contenendosi
sincrone ancor detta modulazione
nei (14) passaggi di cui sopra,
egli è evidente mostrar essi
il vanto delle musicali [illegible].
Nè mi si faccia le opposizione, trovandosi
segnato nelle opere de Bravi
Maestri, il seguente passo; Cap 11 § 12

La settima minore aggiunta
all'accompagnamento perfetto E,
la quale è formata dal nono B♭6
proprio della scala del Tuono
F sua terza mag.re, indica
essere il movimento da E 6 ad F 5 una cadenza perfetta
nel Tuono F. Ma anche
il passaggio da E♯ a G 5 ella
è una cadenza nel Tuono
mag.re G; dunque, quando
mi trovo da F 5 a E 3♯, vengo
con ciò a fare un immediato
transito dal Tuono mag.re F
al mag.re G, i quali non sono
mutuamente subordinati.
Svanirà.

Scaricò ben presto l'apparente verità del sovrapposto discorso, qualora si rifletta, che l'accordo $7^{3.5}$ è riconosciuto ai due tuoni ambo mag.ri 7. C. Non può negarsi, che il passo $C^{3}\ 7^{3.5}$ sia una cadenza perfetta in 7, e relativamente ad esso passo l'accompagnamento $7^{3.5}$ al tuono mag.re dal detto nome appartiene. Ma ~~[illegible]~~ tori io procedo da $7^{3.5}$ a $Z^{3.4}$ non considero più l'accordo $7^{3.5}$ come proprio dello tuono mag.re 7, ma bensì come spettante al tuono parimenti mag.re C. Dico dunque che non immediatamente ma per mezzo del tuono C si fa passaggio ~~nell'allegato esempio~~ dal tuono mag.re 7 all mag.re C, 7 nell'esempio allegato, il quale intanto è buono, inquanto che l'accordo $7^{3.5}$ può servire ivi insieme come proprio del tuono mag.re 7 indi come proprio dello tuono mag.re C.

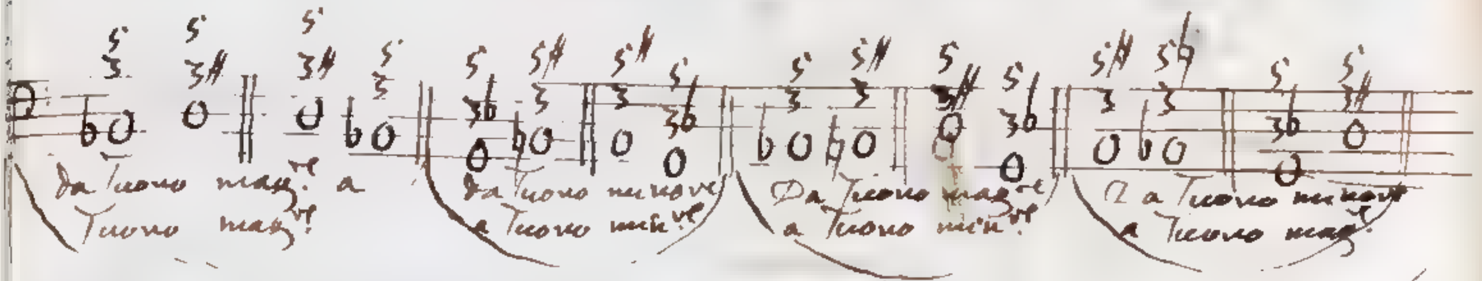
Ma pare di fatto non avrò i (14) passaggi da me registrati, siccome quelli, che entrano di due accompagnamenti, ciascun de quali è comune ai tuoni intermezzi C per terza mag.re, A per terza minore.

Nel disporre qui accanto in serie i nostri (126) passaggi tengo un ordine consimile a quello da me pocanzi praticato, mentre o esposti alla considerazione di chi leggie i (36) passaggi, dei quali ò fatto parola nell Articolo antecedente.

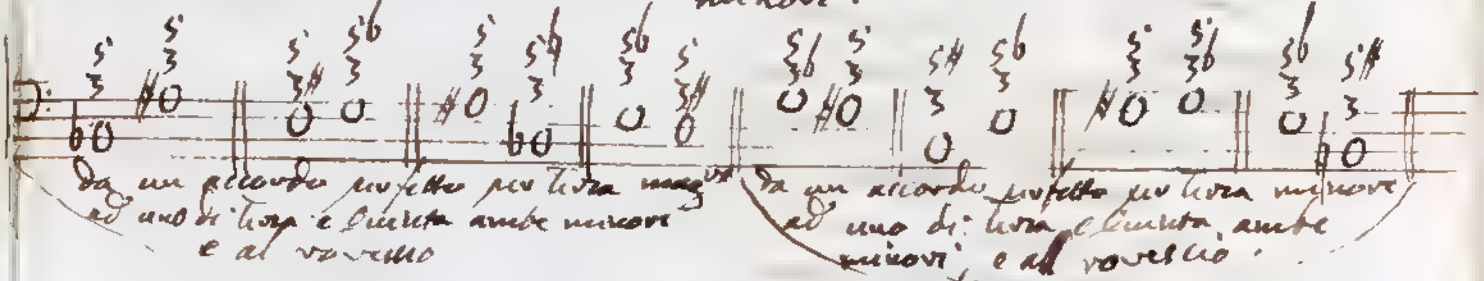
Passaggi

Passaggi attivi, perche modulano
da un Tuono all'altro, fra i quali
non passa una vicendevole subor=
dinazione.

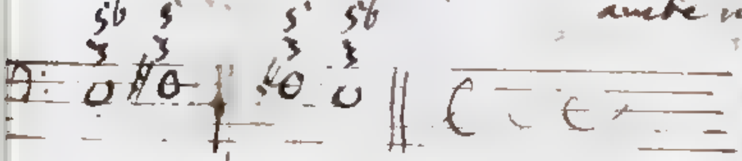
Passaggi n.ro (8) ~~Passaggi~~ formati da Accordi o per Terza mag.re o per Terza minore



Passaggi n.ro (8), in cui s'incontra un accordo di Terza e Quinta ambe minori:



Passaggi n.ro (2), formati da due accordi di Terza e Quinta ambe minori.



A motivo che il Lettore non prenda equivoco, li avverto come siano tutti i sovrapposti (18) passaggi nella supposizione, che la cantilena abbia per fondamento o il Tuono C per Terza mag.re o il Tuono A per Terza minore, nel qual caso gli accordi competenti a cui passaggi sono interamente composti di corde proprie della scala naturale del Tuono a cui appartengono. Per altro cangiata ipotesi e supponendo ~~che sia parecchi accordi~~ che la composizione abbia per base un qualche altro Tuono diverso dai nominati quali sono i tre come sarebbe a dire o uno fra i tre Tuoni mag.ri 7. B. 6.

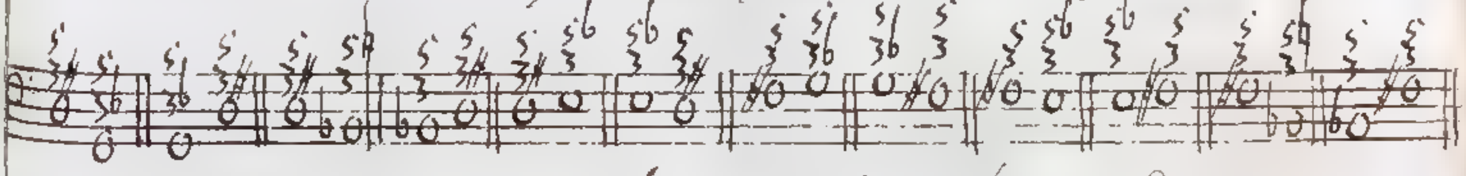
o uno

o uno tra i tre minori D. G. C.
~~[illegible]~~ gia passaggi,
ne' quali hanno luogo gli accompagnti
[illegible] accompagnati coi tre
[illegible] non solo non ~~[illegible]~~
sono cattivi, ma buoni e taluno
di grande squisitezza dotato.
L'accordo [illegible] egli è il fondamentale
del Tuono [illegible] per terza magg.re
Gli accompagnamenti e ai
[illegible] appartengono [illegible]
al Tuono [illegible] per terza minore, [illegible] la cui scala naturale e in tutta con quella del Tuono magg.re [illegible].
~~[illegible]~~ per fondamento
la corda sesta G è ~~[illegible]~~,
e ne tre [illegible] ci entrano
le corde nona C, settima [illegible]
della scala [illegible] del mentovato
Tuono. ~~Ora giacchè i Tuoni~~
magg.re [illegible] ~~[illegible]~~ G i nostri
passaggi restando o non escono, modulano da [illegible] magg.re
dal Tuono minore G, oppure
da G minore a [illegible] ~~maggiore~~
o al rovescio, Tuoni per cui
la medesima scala naturale
si accetta. Quindi giacchè
i Tuoni magg.re [illegible] minore G
ed anno subordinazione agli
quattro [illegible] magg.re [illegible] minore [illegible] magg.re
C minore, ed i detti quattro
Tuoni per subordinati conoscono,
o poco fa con ragione affermato,
che in qualunque dei suddetti
nei Tuoni si fondi la cantilena, trovan [illegible]
~~[illegible]~~
passaggi formati dagli accordi
[illegible] son buoni.
Ora ecco ~~[illegible]~~ l'evidentemente il perchè
gli stessi passaggi in i quali
in relazione ad alcuni Tuoni
son difettosi, in relazione poi
ad altri Tuoni vanno ammessi:
[illegible] la composizione scritta

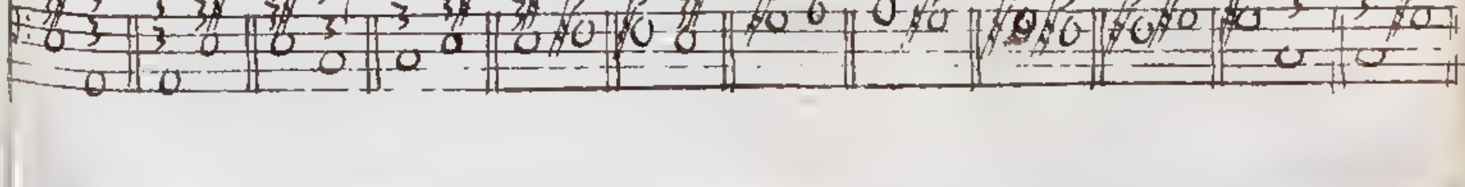
o per

o per il Tuono magg.re C o per il minore
A debbono rigettarsi i sovraposti
(18) passaggi; perchè contengono una
vietata modulazione da Tuono
a Tuono non mutuamente subordinat.
Che se il Tuono principale della
composizione sarà uno o fra i tre
magg.ri F. B♭. E♭ o fra i tre minori
E. G. C, i (12) passaggi scelti
dal novero dei (18) avranno la
prerogativa di essere buoni in
ogni parte; perchè o si portano
da Tuono a Tuono ammettenti
la stessa scala naturale, o pure
nel medesimo Tuono G sua terza
minore si formano, i quali
Tuoni o sono principali, o
almeno ~~subordinati~~ subordinati
ad uno dei sei sovrascritti,
che si fosse eletto in figura di
principale. Chi avesse voluntà di essere
~~[illegible]~~
~~[illegible]~~ dei sopra nominati
~~[illegible]~~
~~[illegible]~~, legga i seguenti
Articoli, in cui parlo degli
de' passaggi, ne' quali avrò
luogo gli accompagnamenti
artificiali ~~[illegible]~~;
ed applichi al Tuono G sua
terza minore quel, che fatti
dico del Tuono A modello
e norma di tutti i Tuoni
minori.

I dodici nominati passaggi formati da accordi propri del Tuono G sua terza minore



Dodici passaggi simili ai precedenti formati da accordi propri del Tuono A sua terza minore modello di tutti i Tuoni minori



Si ricapitolano i passaggi
di cui si è trattato negli
antecedenti Articoli, e
si mostra, ascender essi
tra tuoni e caratteri
al num.ro di 156.

Negli otto superiori Articoli si è
è stata da me eseguita la
enumerazione de' passaggi
formati da due tra i (13) accordi,
i quali sono composti da sole
corde spettanti alle scale naturali
dei Tuoni C magg.re, A minore,
e de loro modulanti. Ricorrendo
alle regole delle combinazioni,
ci insegnano queste, che (13)
termini si possono combinare
a due a due in 156 modi.
Ora al num.ro di 156 appunto
ascendono i passaggi fin ad
ora considerati, ed io
avendo per via di enumerare le cose
sue dette, e perchè il Lettore se
le imprima maggiormente
nella memoria, penso di fare
di esse una breve recapitolazione.

O' detto nel Articolo
che sei sono i passaggi che possono
muoversi dall'uno all'altro
dei tre accompagnamenti
G $^{3}_{5}$ C $^{3}_{5}$ G $^{3}_{7\,5}$ dai quali dipende
la genesi del Tuono C più
terza magg.re. In fatti tre termini
a due a due, in sei diverse
maniere e non più possono
combinarsi. Per la stessa
ragione sei si numereranno
i passaggi che possono aversi
dall'uno all'altro de'
tre accordi G $^{3}_{5}$ G $^{3}_{6}$ G ^{3} subordinatore
generanti il Tuono magg. G
ed al num.ro pure di sei monteranno
mutui

mutui possibili passaggi dall' uno all'altro dei tre accordi $G^{3\,5}$, $C^{3\,5}$, $B^{3\,6}$, dai quali trova sì origine il Tuono subordinato G per Terza maggiore. Ma essendo che il Tuono principale C si è mi due accompag.^ti^ C. G comuni col Tuono simile subordinato G, ed i due $C^{3\,5}$. $F^{3\,5}$ comuni coll'altro Tuono simile subordinato F, e due termini a due a due in due soli modi combinare si ponno; ne segue, che i due Tuoni mag.^ri^ C. G avranno comuni i due passaggi ~~[illegible]~~ $C\,G^{3\,5}$, $G\,C^{3\,5}$; e che i due passaggi $C^{3\,5}$ $F^{3\,5}$, $F^{3\,5}$ C apparterranno del pari ai due Tuoni mag.^ri^ C principale F subordinato. Quindi messi a conto tutti e tre i Tuoni per Terza mag.^re^ C principale G, F subordinati, i passaggi fra loro diversi dei quali ponno essere al numero di (14).

Si applichi un consimile ragionamento ai tre Tuoni per Terza minore A principale E, D subordinati e si scoprirà che (14) parimenti sono que passi che ponno mai farsi dall'uno all'altro dei tre accompa.^ti^ quanunque generanti o il Tuono A, o il Tuono E, o il Tuono D.

Vedi Articolo

si è fatto per me osservare, in nove diverse guise potersi far passaggio dai tre accordi $C^{3\,5}$, $G^{3\,5}$, $F^{3\,5}$ generanti il Tuono mag.^re^ C ai tre $A^{3\,5}$ $E^{3\,5}$. $D^{3\,5}$ generanti il Tuono minore A, il quale si accorda col Tuono mag.^re^ C

C.. " " "

in accettare

accertare la stessa scala. Non
altrimenti nove sono i passi
in sonno forsi dai tre accordi $G^{3\,5}$. $Z^{3\,4}$. $C^{3\,5}$,
[struck] che danno l'origine
al Tuono magg.re G, ai tre
$C^{3\,5}$. $B^{5\,4}$. $A^{3\,5}$ che danno l'origine
al Tuono minore C, i quali
Tuoni anno la scala comune:
e nove pure si conservano
i passaggi dai tre accompag.ti
$7^{3\,5}$. $C^{3\,5}$. $B^{3\,0}$ ai tre $Z^{3\,5}$. $A^{3\,0}$. $C^{3\,6}$
tra i quali i primi generano
il Tuono mag.re 7 ed i secondi
il Tuono minore ... che abbiano
una stessa scala. A norma
di ciò i nominati passaggi
in tutti monterebbero al num.o
di 27. Ma essendo, ai 7^{5}
accompagnamenti C, G
prossimi ai due Tuoni mag.ri
C principale G subordinato,
[struck] e così pure i
due accordi $A^{3\,5}$. $C^{3\,5}$ appartenendo
egualmente ai due Tuoni
minori A principale, e
subordinato, e potendosi
tra due termini a due alla
succedere in quattro varie
maniere, ne segue di
conseguenza, che i quattro
passaggi C A, C C, G A, G C
anno dei pari luogo e tra
i nove dai tre accompag.ti
$C^{3\,5}$ $G^{3\,5}$ $7^{3\,5}$ generanti il Tuono
mag.re C ai tre $A^{3\,5}$ $C^{3\,5}$ $Z^{3\,5}$
generanti il tuono minore A
e tra i nove dai tre accomp.ti
$G^{3\,5}$. $Z^{3\,4}$. $C^{3\,5}$ generanti il Tuono
mag.e G, ai tre $C^{3\,5}$ $B^{5\,4}$ A
generanti il Tuono minore C.

Per un

Così un tre sinni motivi, cioè che gli accompagnti C^{3^e} 7e entrano nella genesi dei due Tuoni per terza magre C . 7, e gli altri due A^{3} D^{3} nella genesi dei Tuoni per terza minore A . D, i quattro passaggi ζ^{3^e} ζ^{3^e} ζ^{3^e} ζ^{3^e} CA, CD, $7A$, $7D$ si contano e nel numero dei nove dei tre accompagnamenti C^{3} . ζ^{3} . 7^{3} propri del Tuono si magre C ai tre A^{3} . C . D propri del Tuono minore A; e nel nro, dei passaggi parimente nove che fanno seguito ai tre accordi 7^{3} . C^{3} . B^{6} propri del Tuono magre 7 ai tre D A ζ^{6} propri del Tuono minore D. Dalle cose dette si cava la conseguenza, che non 27, ma venti (19) sono i passaggi diversi, che ci si presentano mentre si voglia procedere dai respettivi tre accordi generanti i Tuoni per terza magre C principale, ζ . 7 subordinati, agli altri tre accordi, dai quali producconsi le scale dei Tuoni per terza minore A principale C . D subordinati, identiche la prima alla scala del Tuono magre C, la seconda alla scala del Tuono magre G, la terza alla scala del Tuono magre 7.

Nello stesso citato terzo, s'è pure trattato dei passaggi diversi dei precedenti, i quali si trovano dai tre accompagnti generanti di un Tuono minore

ai tre generanti un Tuono
mag.re, i quali Tuoni anno
comune la scala. Messi
ne tanto a conto i tre Tuoni
minori A corrispondente B. D
subordinati, e tre Tuoni
mag.ri C corrispondente G. F
subordinati, egli è chiaro
che i rapporti tra loro diversi, dei
quali si cava, (o.o (19)) cioè
tanti è quanti i loro reciprochi:
verità a cui si potrebbe anche
giungere ~~con~~ mercè un discorso
affatto simile a quello, ne
cui si è trovato, che al
num. (14) giungono i rapporti
i quali si portano da un
accompagnamento ~~generante~~
~~il Tuono mag.re ... G~~
~~[illegible] F~~, che entra nella
genesi del Tuono mag.re C
ad uno che entra nella genesi
del Tuono minore A. da
un accompagnamento, che entra
nella genesi del Tuono mag.re
G ad uno che entra nella
genesi del Tuono minore E
e finalmente da un accomp.to
che entra nella genesi del
Tuono mag.re F, ad uno che
entra nella genesi del Tuono
minore D.

Nell' Articolo
abbiamo imparato, che sei
sono i rapporti, i quali ~~[illegible]~~
~~[illegible]~~ dai sei accompagnamenti
tre per Terza mag.re e tre per
Terza minore costituenti due
Tuoni uno mag.re e l'altro
minore, che anno comune la
scala, procedono ad un accompa-
gnamento di Terza e Quinta
ambe

ambe minori. il quale compete ad una corda, ch'è la settima del Tuono magre, e la seconda del Tuono minore. Di conseguenza qui pure si numerano i passaggi reciprochi dei nominati, i quali dal detto accompagto di Terza minore e Quinta minore si qui accompagti tre per Terza magre e tre più Terza minore si portano. Considerate le tre coppie di Tuoni ~~[illegible]~~ rovesciati uno magre e l'altro minore, C.A principali, G.E; F.D secondarii, ad ognuna di esse si appropria i (12) passaggi dei quali successivamente si tratta; ed io nel citato Articolo ò posto sotto gli occhi de' Lettori quei dodici ~~passaggi~~ che appartengono ai Tuoni C magre A minore norma e modello quello di tutti gli altri Tuoni magri, e quello di tutti gli altri Tuoni minori: Ora non essendo nessuno de' nostri passaggi ~~[illegible]~~ spettante ad una data coppia di Tuoni non essendo, dico, promiscuo ad un altra coppia, e la ragione, siccome ovvia, la lascio alla industria di chi legge la cui veterana, i mentovati passaggi ascendevano al num. di (30).

Trattasi ~~passaggi~~ pure si numerano i passaggi, i quali in un modo fra i Tuoni il più composto procedono o dal Tuono principale ai

perchè l'accompagnamento di Terza e Quinta ambe minori che si trova in tutti i dodici passaggi propri di una data coppia di Tuoni, non si accomuna ad un altra coppia, i [illegible] detti passaggi.

Cap. II. §§ 2.

ai subordinati, o alli incontro dai subordinati al principale, come dalli Articolo ricavasi.

Finalmente (16) sono i passaggi viziosi, che modulano da un Tuono all'altro non subordinato, dei quali nell'Articolo antecedente io fatto parola.

Osservi il Lettore, disposti ordinatamente nella seguente Tavola i passaggi tutti per un brevemente recapitolati, i quali, come nel bel principio del presente Articolo o' avvertito, ascendono al num.vo di (156).

Passaggi dall'uno all'altro dei (13) accordi naturali proprj dei Tuoni C. G. F per terza mag.re A. E. D. per terza minore.

Passaggi da un accordo all'altro, che di questi entrano nella genesi di un dato Tuono mag.re fra i tre nominati C. G. F —	num.vo	14
Passaggi da un accordo all'altro, che di questi entrano nella genesi di un dato Tuono minore fra i tre nominati A. E. D — —	num.vo	14
Passaggi da un accordo, che entra nella genesi di un Tuono mag.re, ad uno che entra nella genesi del Tuono minore adottante la medesima scala — —	num.vo	19
Passaggi inversi de precedenti da un accordo proprio di un Tuono minore, ad uno proprio del Tuono mag.re adottante la medesima scala	num.vo	19
Passaggi dai tre accompagti generanti due Tuoni uno mag.re e l'altro minore, che anno comune la scala ad un accompagto di terza min.re, e quinta minore corrispondente alla corda 7.ma del Tuono mag.re e 2.da del Tuono minore; ed all'incontro dall'ultimo accom. ai sei primi nominati — —	num.vo	36

Passaggi che modulano in un modo, fra i Tuoni il più confratto da un

Da un Tuono principale ai subordinati o al rovescio. nuvo 30'
Passaggi varii; che modulano da un Tuono all' altro,
fra i quali non passa subordinazione — nuvo 1'6

somma 1'5'6'.

Dei passaggi ne' quali
hanno luogo gli accompa-
gnamenti artifiziali.

Sbrigatomi dai passaggi
comuni or dice fra i tredici
accompagnamenti naturalmente
appartenenti ai Tuoni mag.re
C, minore A ed a loro subor-
dinati, egli è di uopo,
avanzar cammino, e farci
a considerare anche quelli
nei quali hanno luogo
gli accompagnamenti arti-
fiziali dei nominati Tuoni. — Cap. 12 § 1

Metto sotto gli occhi de Lettori
gli accordi tutti artifiziali
competenti ad ognuno de
tre Tuoni C. G. F per terza
mag.re A C D per terza
minore. Ai detti ultimi
Tuoni si appropriano accordi
artifiziali di due generi,
cioè a dire e di quelli in
nei entrano le corde ultima
e ultima della scala artifiziale
di essi Tuoni; come pure degli
altri, nei quali in cambio
di una corda della scala naturale
se ne sostituisca una o calante
o crescente per un semituono
minore presa in prestanza dalla — Cap. 12 § 7

scala

sarà o naturale o artificiale
d'un Tuono subordinato.
I tre Tuoni maggiori C. G. F
non ammettono se non se
accordi artificiali del 2do
genere.

Accordi fondamentali ed artificiali del 1mo genere
proprj del Tuono A per terza minore.

$C^{5}_{3\sharp}$. $G^{5}_{3\sharp}$. $E^{5\sharp}_{3}$. $D^{5}_{3\sharp}$. $F^{3}_{3\sharp}$. $3^{5\sharp}_{3}$

Accordi fondam.ti ed artificiali del 2do genere
proprj del Tuono A per terza minore

$D\sharp^{5}_{3\natural}$. $D\sharp^{6}_{3\sharp}$. $3\flat^{5}_{3}$. $3^{5\natural}_{3\sharp}$. $3^{5\sharp}_{3\sharp}$

Accordi fondam.ti ed artificiali del 2do genere
proprj del Tuono C per terza mag.re

$3^{5}_{3\sharp}$. $F\sharp^{3}_{3}$

Accompag.ti artificiali del 1mo genere
spettanti al Tuono C per terza minore

$3^{5\sharp}_{3\sharp}$. $D\sharp^{5}_{3\sharp}$. $G^{5\sharp}_{3}$. $A^{5}_{3\sharp}$. $C\sharp^{5}_{3}$. $F\sharp^{5\sharp}_{3}$.

Accompag.ti artificiali del 2do genere
spettanti al Tuono C per terza minore

$A\sharp^{5}_{3\flat}$. $F\sharp^{5}_{3\sharp}$. $F\natural^{5}_{3}$. $F\sharp^{5\natural}_{3\sharp}$. $G\sharp^{5\sharp}_{3\sharp}$

Accompag.ti artificiali del 2do genere
spettanti al Tuono G per terza mag.re

$A^{5}_{3\sharp}$. $C\sharp^{5}_{3}$

Accomp.ti

Accompag.ti artifiziali del 1.mo genere
spettanti al Tuono F per terza minore

5	5	5♯	5	5	5♮
3♯	3	3	3♮	3	3
A .	C♯ .	F .	G .	B .	C .

Accomp.ti artifiziali del 2.do genere
spettanti al Tuono F per Terza minore

5	5	5♭	5♭	5♮
3♭	3♮	3	3♯	3♯
G♯ .	G♯ .	C♭ .	C .	C

Accompag.ti artifiziali del 2.do genere
spettanti al Tuono F per Terza mag.re

5	5
3♮	3
G .	B

Fra gli accordi artifiziali del 2.do genere proprj del Tuono C per terza minore ~~co~~ si veggono $\overset{5}{\underset{A\sharp}{3\flat}}$. $\overset{5}{\underset{A\sharp}{3\sharp}}$. $\overset{}{\underset{F\sharp}{}}$. $\overset{5\sharp}{\underset{F\sharp}{3\sharp}}$ nei quali sta in luogo della corda naturale A la corda A♯ accid. in presenza della scala artifiziale del Tuono B per Terza minore, il quale è ~~[illegible]~~ subordinato ad esso Tuono minore C. Ora considerando il Tuono C come subordinato ai Tuoni F per Terza mag.re A per Terza minore, i nominati accordi possono essere adoprati con parsimonia ed alla sfuggita; e la ragione si è, perchè quantunque il Tuono minore

cas in G c.

B sia subordinato al minore
A, non si conta però nel
numero de subordinati ai
Tuoni mag.re C minore A,
l'uno o l'altro de quali
~~[illegible]~~ principali suoi soni.
Dà un pari motivo simile
cosa del riguardo l'accordo artificiale del 2do genere
E♭ proprio del Tuono D
per terza minore, il quale
si è, prendendo in prestito
la corda C# della scala naturale
del Tuono G per terza minore,
ch'è bene subordinato al
Tuono minore D, ma non
già ai due principali C
per terza mag.re A per terza
minore. Ad una simile
eccezione appartengono ~~[illegible]~~ parimenti soggetti
i due accordi artificiali del
2do genere B#. C#, ~~[illegible]~~ appartenenti al Tuono G per terza mag.re
mentre si supponga prendersi essi
in prestanza la corda C#
dal Tuono mag.re D, che
è subordinato al Tuono
mag.re G, ma non già ai
due principali C mag.re
A minore. Egli è però
vero potersi anche credere
desunta la corda C# dalla
scala artificiale del Tuono
minore A, il quale è
subordinato ed al nominato
Tuono G, ed ai Tuoni princi=
pali C mag.re A minore.
Cv Ecco un nu.ro considerabile ... (as in §. 5)
di ~~[illegible]~~ accordi artificiali dell'
uno e dell'altro genere
appartenenti ai Tuoni mag.re
C, minore A ed a loro subordinati;
i quali

i quali accoppiati e fra loro, e
cogli accordi naturali propri
dei nominati Tuoni D, li sommi-
nistrano un numero di passaggi
assai abbondante. Nè vale
la riflessione, che scema ~~[illegible]~~
notabilmente il num.ro di essi
accordi; avendoche lo stesso
accordo si comparisce più volte
sotto degli occhi con ~~[illegible]~~
vario aspetto, e come a diversi
Tuoni spettante, il suo compo-
sto accordo A 3[a] egli è artificiale
del 1mo genere ~~e~~ del Tuono
minore C, e del Tuono minore
D; e si conta pure fra
gli artificiali del 2do genere
del Tuono mag.re G. Gli
accordi antecedenti e conse-
guenti servono di criterio ~~certo~~ sicuro
a l'orecchio per ben
distinguere in quale figura
un dato accompagnamento
si annovi: e certi passaggi,
che savan lecito, mentre per
esempio l'accordo A 3[a] si
~~[illegible]~~ adoprerà come artificiale
del 2do genere del Tuono
minore D, riusciranno
intollerabili, cangiata ipotesi,
e porremo e rozzi accordi tali, che
dimostrino l'accompag.to A 3[a]
del numero degli artificiali
del 1mo genere del Tuono
del C, per esempio minore. Per
norma di ciò egli sarà di
uopo considerare uno de' nostri
accordi sotto tutti quegli aspetti
di cui è capace relativamente
ai Tuoni C mag.re A minore,

ed

a loro subordinati.
Per non generar dunque confusione
nella mente di chi legge,
e per servire anche alla
brevità, penso di prender per
mano ad uno ad uno primieramente
i sei accomp.ti artificiali del
1.mo genere proprj del Tuono
minore A, indi i sette artificiali
del 2.do genere cinque spettanti
al Tuono minore A, e due al
Tuono mag.re C, e di esaminare
i passaggi, che ad essi si ponno
fare dai tredici accomp.ti naturali
appartenenti ai tuoni mag.re C
e minore A, ed a loro subordinati.
o all'incontro da essi ai pre=
detti nominati accompag.ti
Dopo il passaggio da un dato
accomp.to naturale ad uno de'
nostri artificiali o al rovescio,
ci metterò tutti quelli, ne'
quali in cambio dell'accomp.to
naturale vi averà luogo un
accompag.to artificiale o del 1.mo
o del 2.do genere, ed accomp.to
naturale rappresentante colla
sola differenza di una o di
due corde alterate per un
semituono minore, e conseg.te
in qualche maniera uniforme
alle naturali. Per esempio
dopo il passaggio dall'accordo naturale
D all'artificiale del 1.mo genere C,
l'uno e l'altro appartenenti al Tuono
minore A, si vedranno collocati i passaggi
D# C, D# C, D# C, nei quali gli accomp.ti
artificiali D#, D#, D# si usano come
rappresentanti il naturale D. Infine
dopo di ciascuno articolo vedremo
i passaggi restanti alle corde de' Tuoni subordinati E minore, G mag.re
D minore, F mag.re i quali hanno similitudine con quelli, di cui nell'
articolo avrò fatto parola.

Da rassegnarsi dopo ... 5 Aple 1743 — 141 — 4.to

M.to Rev.do Sig.re Sig.r Pron Col.mo — 177 — 79

Padova 27. Marzo 1743

Rispondendo che nel passato quinternetto terminato V. S. M.to R.da di trattare della modulazione, le feci tavola de i casi che si fanno accompagnando corda principale e subordinata per trasferirsi da un tuono all'altro, di che altamente mi ridico metter errore nel presente quinternetto quanto Ella abbi meditato sopra questa involuta materia. Tutto vi veggo ben digerito con giusto metodo ordinato chiaro, e raggioni così forti che nulla v'è da ridire, onde venendo al parere che V. S. M.to R.da mi chiede sopra i diversi passaggi che mi propone, dico al p.o di B♮5 G5 che siccome veramente si esclude passando da base a base, non così deve farsi assolutamente se si faccia uso de loro accompagnamenti derivati posto nel p.mo caso ci contrasta la melodia e l'armonia, nel 2.do caso uno de due mali si sfugge, e però consideri V. S. M.to R.da il p.o esempio che vedrà nella carta di musica, che se mal non m'appiglio, puo un tal passaggio servire a trasferirsi da Fb a C. abbenche non sij uno de i più eleganti fra quelli che per tal effetto sogliono usarsi. Fra i 16. passaggi di otto diverse specie difettosi ve sono de più e meno contumaci, nondimeno puo nascere per riandare il suo caso; io la ho servita di un esempio per caduna delle otto diverse specie per ubbidirla, ben persuaso nondimeno che V. S. M.to R.da ne saprebbe far de migliori. Anche del passaggio E♯5 B♮5 imposto di B♮5 E♯ si puo far uso mediante gli

accompagnamenti subordinati, come vedrà nell'ultimo esempio. Sono a suoi comandi in tutte le maniere, onde di me disponga a suo talento, basta che mi compatisca se tal volta non sono così pronto come vorrei e dovrei, le indispensabili occupazioni del mio impiego tal volta troppo laborioso ne è la sola cagione. Le rassegno poi sincero il mio ossequiosissimo rispetto, e mi do l'onore di sottoscrivermi

Di V. S. Ill.ma

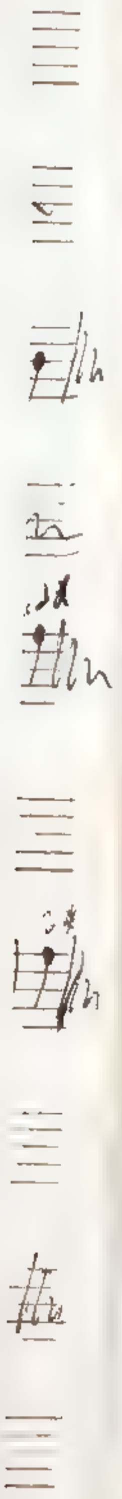
P. S. Fuor di dubbio che il p.o passaggio serve per trasferirsi dal tuono A♭ al tuono C. da esso staglio, perchè avevano allora avanti gli occhi il passaggio che avevano usato per la stessa specie

Div.mo Obblig.mo Servit.e
F. Francescant.o Vallotti M.C.

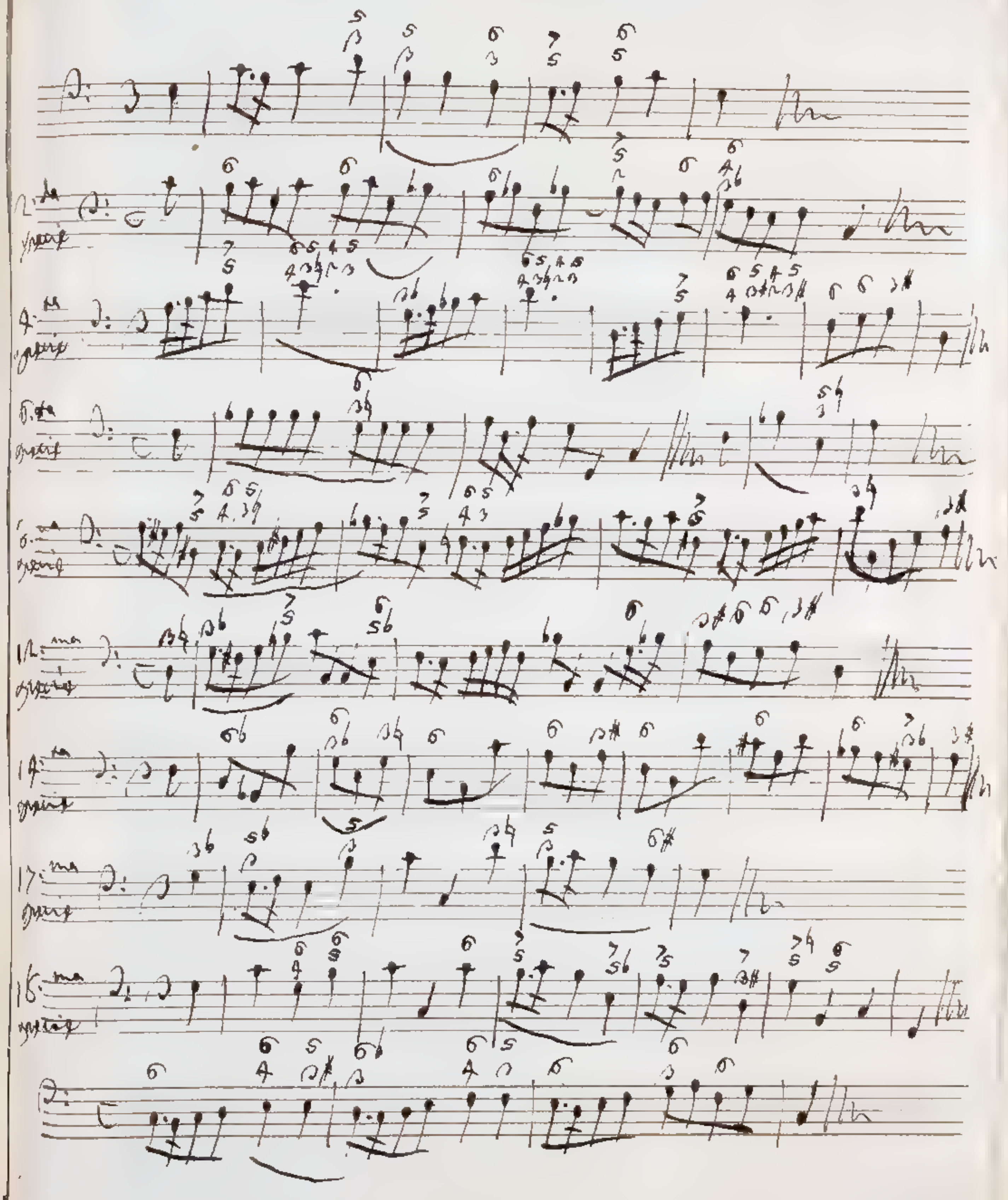
artificiali D#, F, D# si usano come rappresentanti il naturale D. Infine
sopra di ciascuno Articolo registrò
i [illegible] relativi alle corde de Tuoni, indovinati Ancora, G mag.re, D minore, F mag.re i quali trovavano similitudine con quelli, di cui nell' Articolo [illegible], [illegible] tavola.

Dei rumori dai sette accompti — 5 Aple 1743 — 161 4to

79



artificiati ... il amano ...
... il naturale ... In fine
poi di ciascuno Articolo registrerò
i passaggi relativi alle copie de Tuoni, inordinati ... Maggiore, ... Magg.
... minore ... magg.re i quali ... similitudine con quelli, di cui nell'
Articolo avrò ... tavola.


2da parte
4ta parte
5ta parte
6ta parte
11ma parte
14ta parte
17ma parte
18ma parte

D minore " x magg. i quali trovavansi [illegible] con [illegible], [illegible]
Arcicolo avvò, abb. navola.

5 Aple 1743

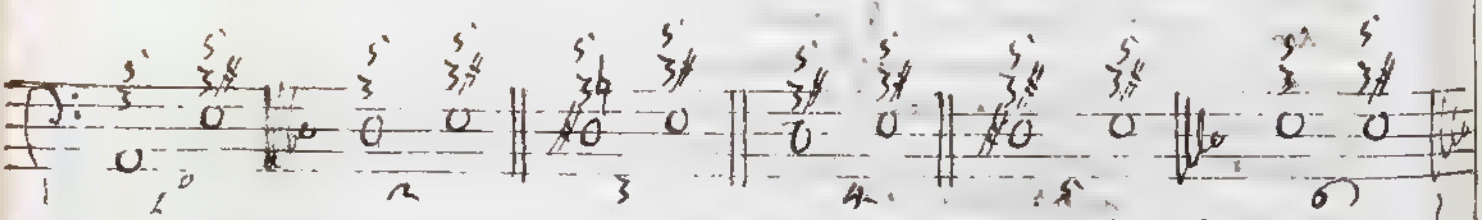
Dei passaggi dai sette accomp.ti
naturalmente spettanti a due
Tuoni uno minore e l'altro
mag.re accettanti la stessa
scala, e dagli accomp.ti
artifiziali cui accomp.ti
naturali rappresentano
ad un accomp.to artifiziale del
suo genere di Terza mag.re
e Quinta che si attribuisce
alla quinta corda di un
Tuono minore.
~~[illegible]~~
~~[illegible]~~
~~[illegible]~~

L'accordo di Terza mag.re e Quinta
rispondente alla quinta corda
di un Tuono minore, egli è
il principale tra gli artifiziali
del primo genere, siccome
quello, ch'è stato introdotto
in Musica in grazia della cadenza
perfetta, e bene due note, che
succedono dalla prima alla
quinta corda, dalla quarta
alla quinta. Comincierò
Dunque dalla considerazione
dei passaggi, che dai sette
accomp.ti naturalmente spettanti
a due Tuoni uno minore e l'
altro mag.re accettanti la stessa
scala, e dagli accomp.ti artifiziali
cui accomp.ti naturali rap=
presentanti possono farsi al nuovo
accomp.to artifiziale del primo
genere di Terza mag.re e Quinta,
il quale ~~ha~~ per fondamento la
quinta corda del dato Tuono
minore. Seguitando questo
lo stile sin qui praticato a
[illegible] dei Tuoni ~~mag.re~~ [illegible]
minore A, mag.re C, che anno
comune la scala, in figura di
modu

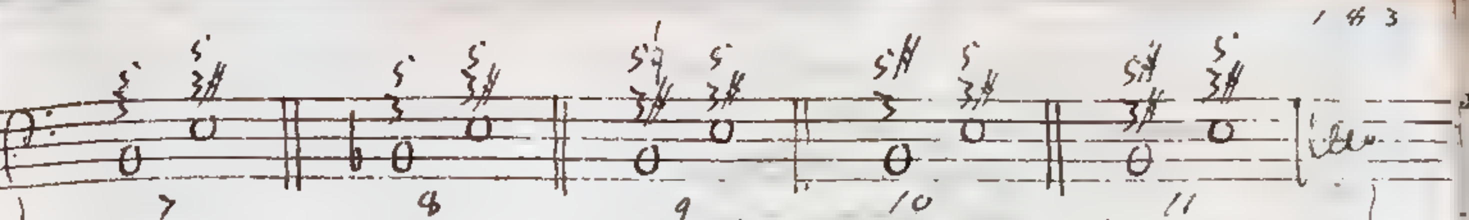
modelli quello di tutti i Tuoni per Terza minore, e quello di tutti i Tuoni per Terza mag.^{re} metterò sotto gli occhi de' Lettori i passaggi di cui favello in relazione ad essi Tuoni, e fatò sopra ciascun passaggio le necessarie avvertenze. Siccome però essere bene avere avuti de' passaggi riguardo alle coppie di Tuoni. C minore G mag.^{re} D minore F mag.^{re}, i quali riconoscono per principali i Tuoni minore A mag.^{re} C. [illegible]

~~[illegible]~~

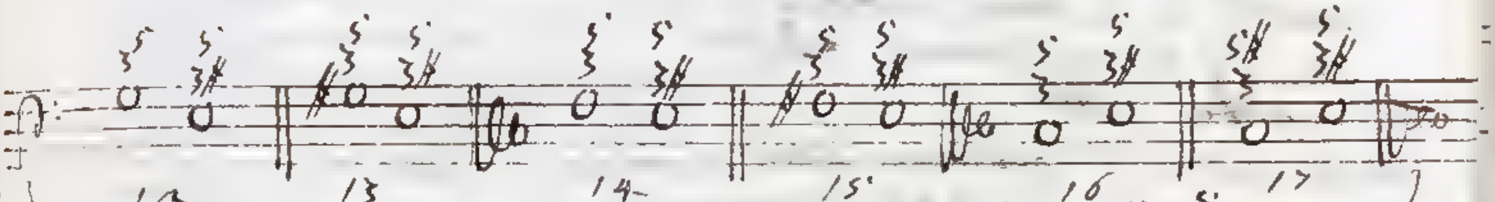
Passaggi dai sette accompagnamenti naturalmente spettanti ai due Tuoni minore A, mag.^{re} C, che anno comune la scala, e dagli accompag.^{ti} artifiziali proprj dei nominati Tuoni all'accordo E3♯ rispondente alla 5.ta corda di esso Tuono minore A



Passaggi dai tre accompag.^{ti} naturali A3^5. D3^5. E3^5 generanti il Tuono minore A e dagli artifiziali rappresentanti l'accordo D3^5 all'accompag.^{to} E3♯



Passaggi dall' accompag.to naturale B³⁵ comune ai due Tuoni A min.re C mag.re, e dagli accomp.ti artifiziali che lo rappresentano all' accordo E³#.



Passaggi dai tre accompag.ti naturali G³⁵, F³⁵, E³⁵ che danno l'origine al Tuono mag.re C, e dagli artifiziali che gli rappresentano, all' accompag.to E³#

La ragione dell' ordine da me tenuto nello scrivere i sovranotati passaggi si manifesta da per se stessa, e senza bisogno di molto studio. Essendo l' accordo E³# proprio del Tuono A per Terza minore, ivi dove [illegible] premettere siccome più perfetti i passaggi dai tre accordi naturali generanti esso Tuono al detto accompag.to E³#. Uno di questi passaggi cioè D³⁵ E³# è eccettuato da me, conforme a quanto ò detto di sopra nel fine dell' Articolo antecedente; nei quali si accetta, nel quale in luogo D³⁵ dell' accompag.to naturale D vi sono collocati degli accordi artifiziali esso accompag.to naturale rappresentanti. Degli nominati passaggi viene dietro il passaggio B³⁵ E³⁵, e ciò stante che l' accordo B³⁵ non è appartiene bensì al Tuono minore A, ma non [illegible]; in guisa, che non va dei pari comuni al Tuono C per Terza mag.re

Terza mag.re. Anche un terzo passaggio è il contrapposto del quattro, nei quali degli accordi artificiali fanno le veci del naturale $F^{3.5}$. Finalmente l'ultimo posto tocca ai passaggi dai tre accompagn.ti ~~generanti il tuono~~ naturali generanti il tuono mag.re C, e dagli artificiali, che gli rappresentano all'accordo $C^{3\#5}$.

Vengo ora alle promesse annotazioni sopra i (17) sovrapposti ~~[illegible]~~ passaggi, i quali stanno da me contrassegnati coi i num.ri, che ò avuta la cura di ~~[illegible]~~ scrivere sotto ciascuno di essi.

1.mo $A^{3.5}$ $C^{3\#5}$. cadenza, che procede dalla prima alla quinta corda del tuono A pro terza minore. — Cap. 9 § 17

2.do $D^{3.5}$ $C^{3\#5}$ cadenza, che passa dalla quarta corda alla prima. — Cap. 9 § 17

3.zo $D^{3\#5}$ $C^{3\#5}$ cadenza, che si porta dalla quarta corda aumentata di un Diesis alla quinta. In vece tale cadenza si mette più frequentemente in pratica l'accordo derivato $F^{3\#6}$ di quello a cui il fondamentale $D^{3\#5}$, e ciò per il motivo, che l'accordo derivato $F^{3\#6}$ è più perfetto del fondamentale $D^{3\#5}$, come ò provato nell'Articolo — Cap. 9 § 17 § 18

4.to $D^{3\#5}$ $C^{3\#5}$. 5.to $D^{3\#5}$ $C^{3\#5}$ sono ... cadenze dalla quarta alla quinta corda, in ciò solo differenti da' due sopra ora ricordate che in cambio della corda naturale — Cap. 9 § 19

rurale F ammettono l'artificiale F# la quale si usa almen per lo più a cagione di ascendere in G# con un movimento Diatonico simile a quello, che si fa dalla sett.a alla ultima corda di un Tuono per terza maggiore per esempio da A a B relativamente al Tuono magg.re C. Il cangiamento di F, in F# rende le nostre cadenze affatto uniformi alle analoghe del Tuono magg.r Il Tuono C con terza maggiore à per sue cadenze, che procedono dalla quarta corda o naturale o accresciuta per un diesis alla quinta le due seguenti F$^{3}_{5}$ G$^{3}_{5}$. F# G$^{3}_{5}$. Le confronti il Lettore con quelle di cui parliamo D$^{3\#}_{5}$ E$^{3\#}_{5}$, D$^{3\#}_{5}$ E$^{3\#}_{5}$, e non vi troverà disparità alcuna. Egli è osservabile che la cadenza D$^{3}_{5}$ E$^{3\#}_{5}$ appaga meno della D$^{3}_{5}$ E$^{3\#}_{5}$ [illegible] la corda naturale F si [illegible]. Io credo, che la ragione di un tal fenomeno dipenda da ciò, che essendosi introdotta la sett.a corda artificiale nei Tuoni minori principalmente per il motivo di ascendere [illegible] [illegible] per via di due seconde mag: dalla quinta alla ultima corda artificiale. [illegible] [illegible] all'orecchio la sett.a corda artificiale, [illegible] [illegible] # nel nostro caso, gli viene di avviso, che dietro ad essa à da cantarsi la ultima corda parimente artificiale G#. Quindi giacchè, come ò notato trattando delle cadenze, una delle cagioni per cui la cadenza D$^{3}_{5}$ E$^{3\#}_{5}$ [illegible] la rende non poco contenti, [illegible] [illegible] si è [illegible]

si è, ~~[illegible]~~ che in essa la
Terza magre ~~artifiziale~~ C# si
giunge nuova; non v'è
luogo a dubitare, che
~~permette con [illegible] che si trovano~~
~~[illegible]~~ introdotto
nel primo accompagnto D#,
il quale si va indietro della nominata
Terza magre, ciò non debba
notabilmente pregiudicare
al buon effetto ~~[illegible]~~ della
cadenza D# C#. in vece
laddove la cadenza D C#
~~[illegible]~~ altresì atta ad esprimere
il punto interrogativo ~~[illegible]~~ segno
manifesto che l'accordo C#
pervenne inaspettato all'orecchio);
una pari proprietà non si
verifica della cadenza D# C#.
La seconda delle due cadenze, di cui
recentemente parliamo, cioè
il passaggio 5to D# C# modesta
più della prima cioè il passaggio
4to D# C#, e ciò per le ra-
gioni che ho addotte nel
Articolo dove
è trattato delle cadenze proce-
denti dalla quarta corda aumen-
tata per un semituono
minore alla quinta.

Forma. Prima di passar oltre non vo
lasciar di ~~[illegible]~~ esporre il motivo, per cui,
quando ... l'accordo D#
relativamente ai due Tuoni
A minore C magre possa par
una doppia figura e di arti-
fiziale del primo genere del
Tuono A, e di artifiziale del *
2do genere del Tuono C, non
sia stato da me [illegible] che sotto
il primo aspetto nel passaggio
4to considerato * ~~[illegible]~~
~~[illegible]~~ D#

* Se l'accordo D# si assume come arti-
fiziale del 1mo genere del Tuono mino-
re A, allora D# terza magre si pone
è sesta corda artifiziale del nominato
Tuono; ma se lo stesso accompagto, artifiziale
del 2do genere del Tuono magre C,
in tale ipotesi il suono D# è 4ta
corda artifiziale del detto Tuono magre
La

~~Si come poteva ... del Tuono ... che essa ... inventore ... adoperandola ... nel Tuono ... C ... Tuono ... passaggio che questo è il Tuono ... della scala e si ... di cui ... accompagnare ... ove ... luogo ... espresso.~~

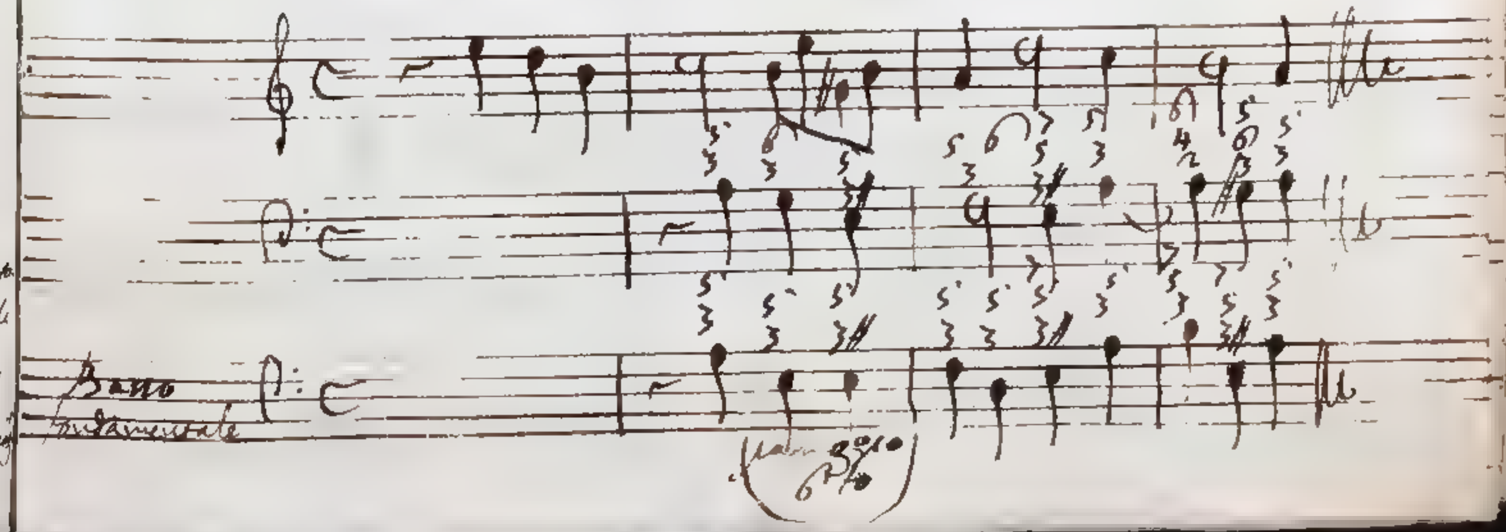
A norma di ciò ognuno vede, che nel passaggio 4.to 7.ma 3.za seguitando alle accordo 3# l'accordo C 3# artificiale del 2.do genere di Tuono, e che contradice ... minore A all' accordo D 3# non può mai ... nel minore credersi, come quello ~~... artificiale del~~ artificiale del 2.do genere del Tuono C per Terza mag.re

6.to C C 3# passaggio assai buono, che da l'accordo di Terza minore e Quinta naturalmente congiunto della quinta corda del Tuono minore A si porta a quello di Terza mag.re e Quinta, che alla stessa corda in grazia delle cadenze artificialmente si adatta. ~~[illegible]~~ Veggansi le musiche del più volte lodato Sig.r Vallotti.

La cadenza che si porta dalla quarta corda accresciuta per un Diesis alla quinta à dato adito in Musica alla detta quarta corda artificiale ~~... ... ...~~ 7#. ~~Terza mag.re~~ Introdotta una volta essa corda se ne servirono i Maestri anche nell'accordo artificiale del 2do genere D 3# che necessariamente considerarsi. Per servir dunque al fine, per cui la quarta corda 7a si è introdotta nel Contrappunto come di ... con ... ascendere alla quinta corda 5.

Non così interviene meno 7# ... figura di sesta corda artificiale del Tuono minore A nel qual caso l'orecchio desidera, che da essa si ascenda a G# minore per cui essa corda à luogo nel Tuono A per Terza minore.

Cap. 13 § 19

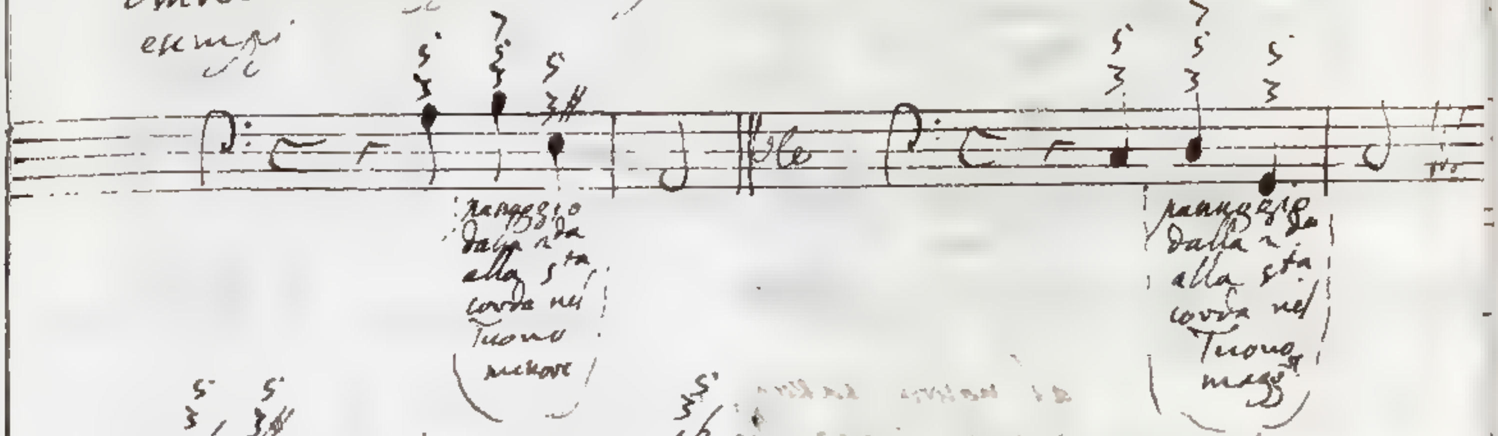


Nel passaggio in cui vediamo
una delle parti acute ascende
da G a G# per un semituono
minore. Questo intervallo
è così prossimo all'Unisono
che esso riesce totalmente escluso
dalle armonia, giacchè in sì
fatta guisa sdrucciolando l'orecchio
evidentemente lo scoprirebbe
per un unisono scordato. –
Nella necessità in quale da meno
resto all'orecchio ~~due suoni~~
paragonare dei suoni, che non
sono ~~passati~~ uditi nel tempo
stesso, di semituono minore
[illegible]. Ma anche essendo
con tal cautela ~~[illegible]~~ ci riceve la
nostra anima una tale impressione, che con ragione il Bossi
crede, far le semituoni in
armonia di fuor delle sue [illegible].
Questo è il motivo, per cui
io ho anteposto al nostro passaggio
la caduta dalla Quarta alla
Quinta corda giudicandola
più perfetta. Quantunque
la melodia dall'una all'
altra base dei due accordi
sia più scorretta nel passaggio
3to il quale si forma nella
quinta corda, che nel passaggio
2do, il quale procede dalla
quarta alla quinta corda:
nonostante ciò considerandosi
in complesso i movimenti
e del Basso fondamentale e
delle parti acute; ed davasi
la preferenza al passaggio 2do,
si confermava ancor più fermamente
la mia opinione col riflettere,
che laddove col passaggio
2do si concludono frequentemente
le cadenze, non evvi
nessuno in uso di farlo

secondo

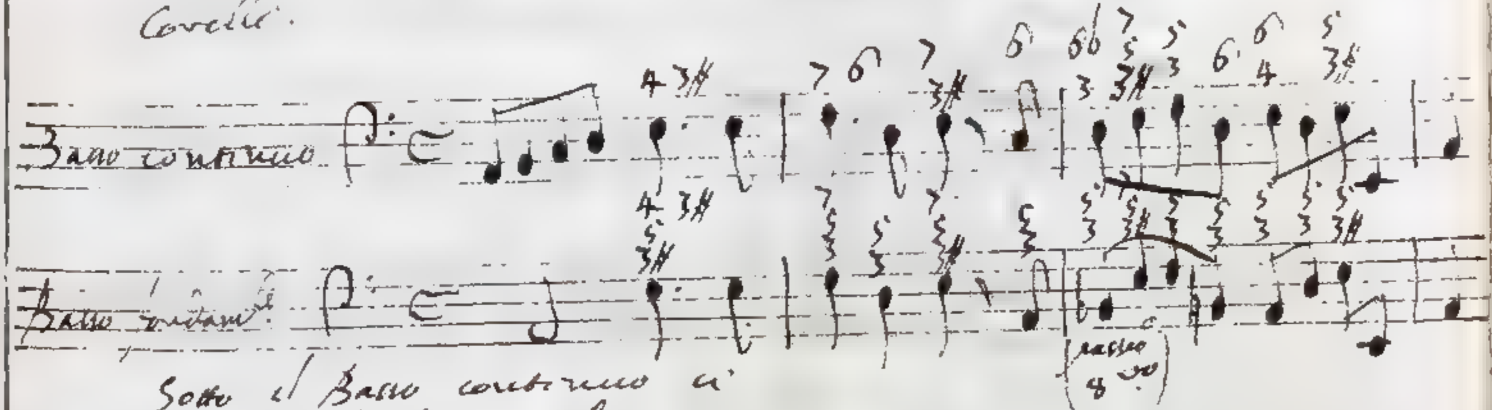
stesso, col passaggio 6to.
7mo B5 E3# passaggio molto usitato
e che imita quello dalla 2da
alla 5ta corda del Tuono magg.
Osservi chi legge i sottoposti
esempi

Cap 10 § 7



8vo B6 E. Nel nostro caso B6 è
accompagnamento artificiale
del 2do genere proprio del
Tuono minore A, e si pone
in opera come rappresentante
l'accordo naturale B5. Si
è più costumato un tale pas=
saggio dall'accompagnamento
derivato B6 al fondamentale
E3#, con che si schiva il salto
di Tritono B6 E, che si incontra
procedendo da corda fondamentale
a fondamentale. L'esempio
scritto qui sotto è del
Corelli.

Cap 10 § 10.



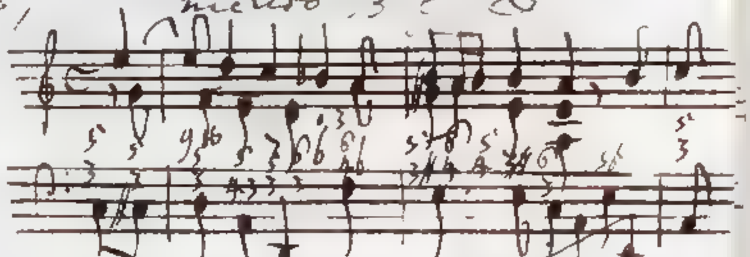
Sotto il Basso continuo si
mette il fondamentale non
perchè esso si abbia da suonare
o cantare, ma solamente
perchè ci riesca a quali
accordi fondamentali si riducano
scritti

i derivati contenuti nel Basso continuo. Nel sovrapposto Basso fondamentale la prima metà, ossia terza Battuta, sarebbe imperfettissima, in cui prima ci si presenta un salto di Tritono B° C, indi con un ... passaggio intromesso un salto di Quinta minore F B il quale viene reso tollerabile oltre il suo natural costume dalla memoria ancor fresca del moto B°.

Cap 10 § 10

Ma ritornando al nostro passaggio farò vedere a suo luogo, che tra i due accompagnamenti uno di Terza e Sesta e l'altro di Quarta e Sesta che dal fondamentale di Terza e Quinta derivansi, al primo dee darsi la preferenza, il quale in fatti più frequentemente del secondo si adopera nelle musiche composizioni. Ora qualvolta passando da accordo fondamentale a fondamentale s'incontra una melodia poco grata, in tal caso i migliori passaggi che possano collocarsi nel Basso continuo sono quelli che procedono o dall'accompag.to derivato di Terza e Sesta al fondamentale, o dall'accompag.to fondamentale al derivato di Terza e Sesta, perchè in questi ci si presentano eleganti movimenti melodici. Regolarmente ai passaggi B° C ... i due passaggi di cui parliamo sarebbero D ... C ... contenuto nel sovrapposto esempio, e B° C ... In questo incontro

il primo si nota molto ~~molto~~ assai più del secondo per la ragione, che il passo melodico di seconda magg.re Do, è Diatonico, e conseguentemente fornito della maestà di questo genere, ~~laddove~~ e molto propria della parte del Basso; laddove il movimento 3a c# & il degradato ♭6 c# di 3za diminuita appartiene al genere Cromatico, da cui risulta il carattere di vezzoso di languido di appassionato - Nell'esempio * 9no ♭5 3# C. Essendo che, come ho avvertito



l'accordo di Terza magg.re e Quinta minore ♭5 3# non è stato sin ora conosciuto dai Maestri né praticato ne' teorici, ~~qual~~ non ci dobbiamo stupire, che il passaggio ♭3# 4# ~~non~~ ~~si~~ non si osservi inserito nelle armoniche composizioni. Il nostro passaggio in fatti vuol essere adoprato con parsimonia, ma riducendo ciò si eseguisca a luogo e a tempo, ne risulta un ottimo effetto. L'esempio, che ne fo, egli è desunto dalla felice penna del Sig.r Maestro Francescantonio Vallotti: Nel sottoposto passo si può ravvisare notare il passaggio 3za dim.ta C unito a ... da sesta a basso,

* che aggiungo si usa leggiadra dal Sig. Tartini il suo passaggio da 7♭ ad C#

Cap 10 § 7 § 8

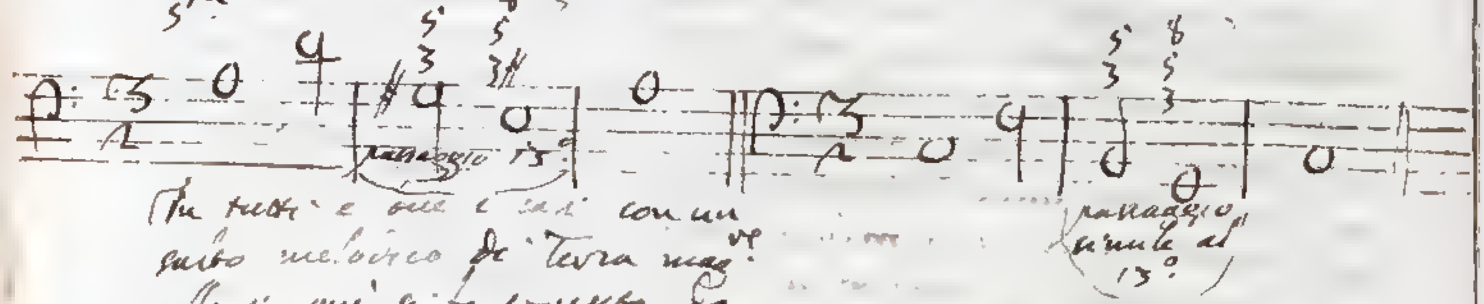
cioè da 7 ad C#.

19.mo

10.mo B C. 11.mo B C. affatto si=
mili ai corrispondenti del
Tuono mag.re dalla 2.da alla Cap. 10 § 7
5.ta corda, per esempio a
D G B# G relativamente
al Tuono C per Terza mag.re
In amendue questi passaggi 10.mo
11.mo avvi almeno per
lo più ad assistere diatoni=
camente in G.

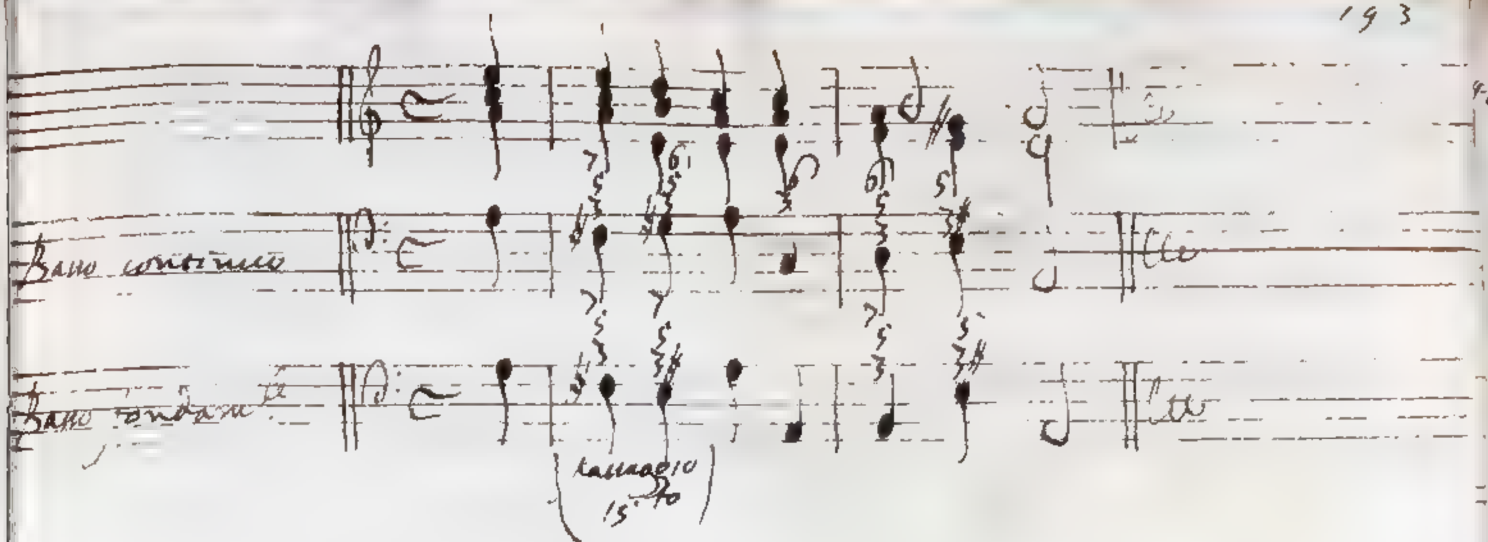
12.mo G C passaggio assai frequen
tato

13. G# C passaggio che imita ap Cap. 13 § 13
prossimo l'analogo del Tuono
mag.re dalla 7.ma corda alla
5.ta



In tutti e due i casi con un
salto melodico di Terza mag.re
alli in giù si fa passaggio da
un accompagnato di Terza minore
e Quinta minore ad uno
di Terza mag.re e Quinta.

14.to 7 C. 15.to 7# C. buoni ma
di molto minor uso de loro
contrarj C 7. C 7#, per
la ragione che il passo melodico Cap 13 § 10
da corda ornamentale a fon=
damentale di 2.da assai più gra
ziace meno di quello di 2.da
anti che ne il 7# si move=
rà però più ai G#.
Diasi un occhiata all'esem
pio



Relativamente ai due Tuoni A minore, C magg.re si accordo 3# mio, ai sue figure, cioè a dire e di artifiziale del primo genere del Tuono A, e di artifiziale del secondo genere del Tuono C. Nel passaggio 15to però ello accompa, quantunque non resti mai dai sensi evveduto artifiziali del 2do genere del Tuono C, e ciò per quelle stesse ragioni che in superiormente allegate, per cui nel passaggio 4to D3# C3#, D3# l'accompagnamento D3# non può mai ascoltarsi come artificialmente proprio del nominato Tuono C per terza magg.re

16to C5 C3# passaggio da non usarsi con ogni frequenza, e neme 5/4 buono del suo inverso C3# C3. Cap. 13 § 16

O' provato Articolo ed ivi replicatamente affermato, che per il vero diletto, il far transito da un accordo all'altro fondamentale discendendo per una terza, che ascendendo per lo stesso intervallo.

17mo C5# C5#. Passaggio vizioso, e da escludersi assolutamente dal contrappunto. Il moto 5# formante ... Questa Cap. 13. § 17

Quinta maggiore con C. diviene poi terza maggiore di A. Questa inversa preparazione fa maggiormente spiccare la crudezza della Quinta mag.re intervallo, che riesce non poco piccante, siccome quello che ricade nella ragione 14 : 9. Vegga il Lettore ciò che ò scritto del passaggio 13.5 7.5 nel quale un simile difetto ritrovasi, che il suono 7 che risponde a 13 in Quinta, ~~maggiore rapporto~~ minore, forma la base in 2.do accompagto 7.5.

Si aggiunga, che ~~[illegible]~~ ho osservato, udito che altra un accordo in cui c'entri la estrema corda artifiziale G#, che da essa corda si ascenda all'ottava A (come nel principio del seguente Articolo spiegherò) un più desiderio si risente più del solito ardente, qualora si tratti dell'accompagto. assai ricevuto di Quinta mag.re C G#. La mentovata ascesa libera il senso dal più udire il suono G# ~~[illegible]~~ un resolve dispettoso, perchè paragonato con C formava Quinta mag.re, e serve come di risoluzione al detto intervallo. Da ciò ne segue, che il differire di montare in A, come nel passaggio 13.mo E.31 C.31, non può se non che cagionare un notabil disgusto.

Finalmente ò più e più volte notato, non riuscire gran fatto elegante il passare da un accordo fondamle all'altro con un movimento di terza all'in su, particolarità che à luogo nel passaggio 13.mo E.31 C.31

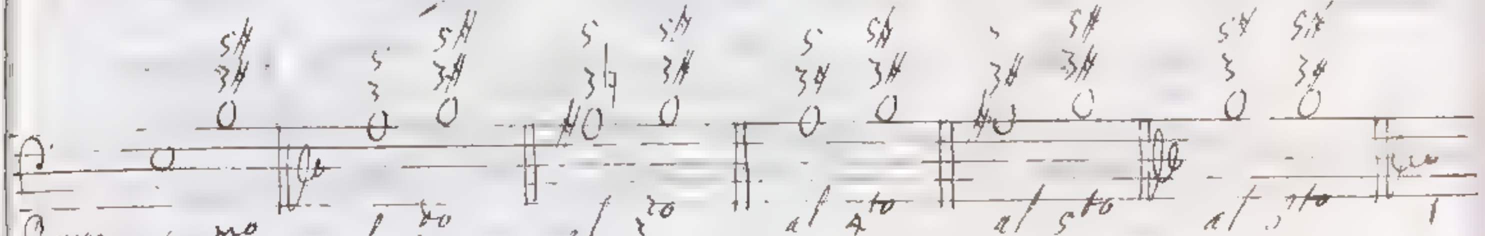
In vigore pertanto del complesso delle tre ricordate imperfezioni ò giudicato io, doversi bandir totalmente il passaggio 13.mo dalle musiche composizioni.

Passaggi

Cap 12 § 6

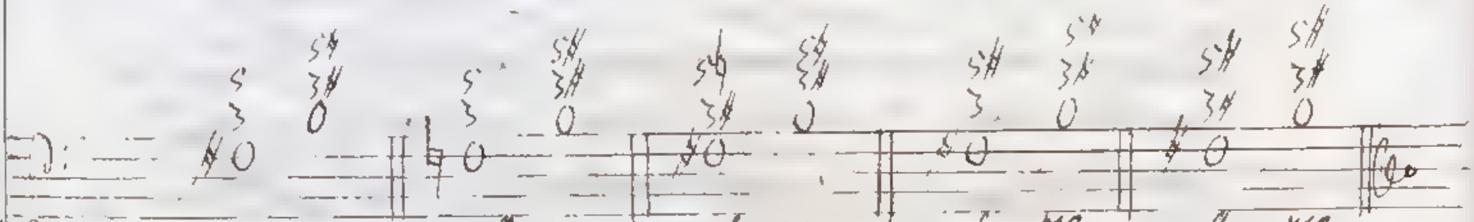
~~[illegible]~~

Passaggi simili al (17), del quale si è trattato nel presente Articolo, dai sette accompagnamenti naturalmente spettanti ai due Tuoni Minore C, mag.re G, che anno la scala comune, e dagli accompagnamenti artificiali dei nominati Tuoni all'accordo B 5# rispondente alla quarta corda di detto Tuono minore C.



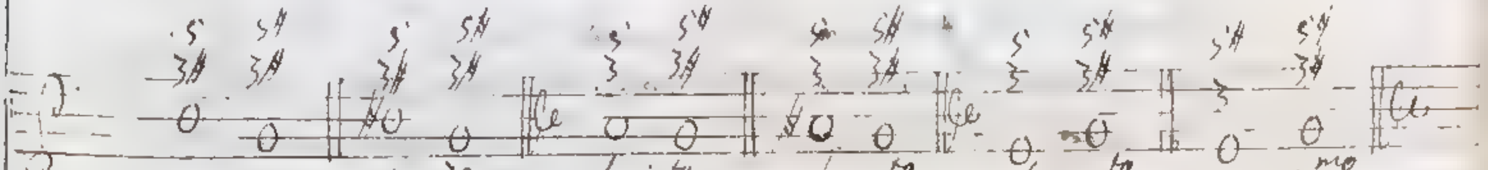
Passaggi simili al 1mo al 2do al 3zo al 4to al 5to al 7mo

Passaggi dai tre accompag.ti naturali C 3 5, A 3 5, B 5# generanti il Tuono minore C e dagli artificiali rappresentanti l'accordo A 3 5 all'accompagnamento B 5#.



Passaggi simili al 7mo all'8vo al 9no al 10mo all'11mo

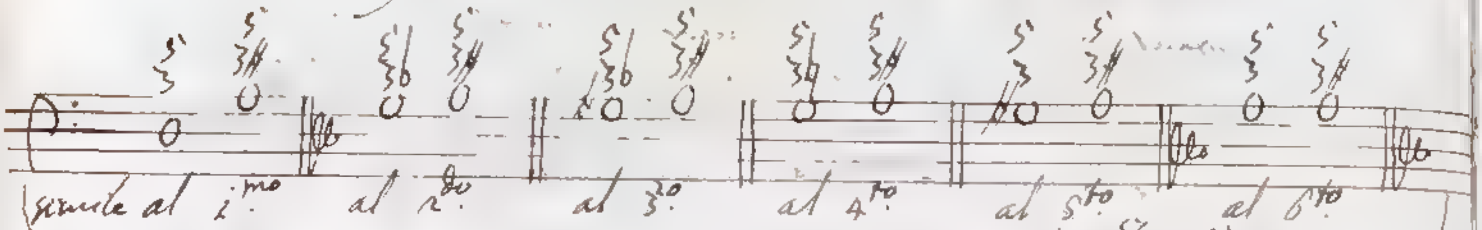
Passaggi dall'accompag.to naturale 7# comune ai due Tuoni C minore G mag.re e dagli accompagnamenti artificiali che la rappresentano all'accordo B 5#.



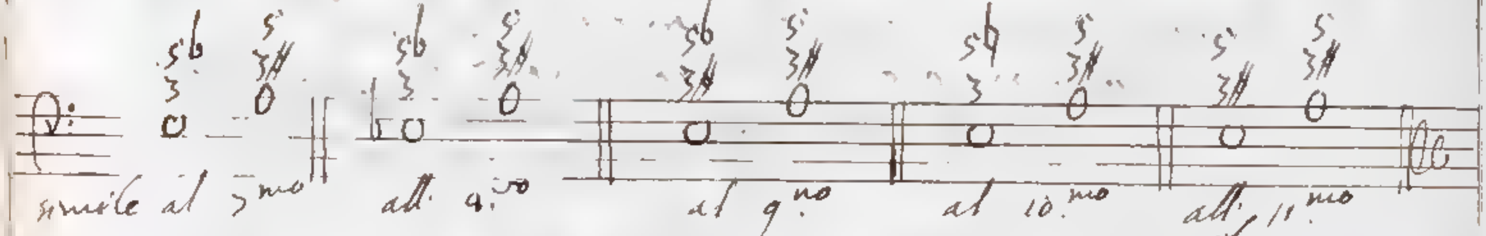
Passaggi simili al 12mo al 13zo al 14to al 15to al 16to al 17mo

Passaggi dai tre accompag.ti naturali D 5#, C 3 5, G 3 5, che danno l'origine al Tuono mag.re C, e dagli artificiali, che gli rappresentano ai accompagnamento 5#.

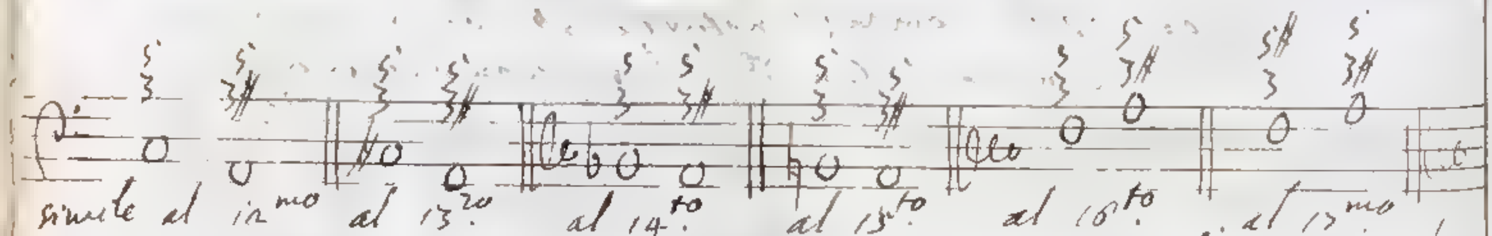
Passaggi simili ai (17) dei quali è trattato nel presente Articolo, dai sette accompagnamenti naturalmente spettanti ai due Tuoni D minore, F magre, che trattano la stessa scala, e dagli accompagti artificiali propri dei nominati Tuoni all'accordo A $\frac{5}{3\sharp}$ rispondente alla 5ta corda d'esso Tuono minore.



Passaggi dai tre accompagti naturali D $\frac{5}{3}$ G $\frac{5\flat}{3}$ A $\frac{5}{3}$ generanti il Tuono minore D, e dagli artificiali rappresentanti l'accordo G $\frac{5}{3\flat}$ all'accompagto A $\frac{5}{3\sharp}$.



Passaggi dall'accompagnamento naturale C $\frac{5\flat}{3}$ comune ai due Tuoni D minore, F magre, e dagli accompagti artificiali, che lo rappresentano all'accordo A $\frac{5}{3\sharp}$.



Passaggi dai tre accompagti naturali C $\frac{5}{3}$. B $\frac{5\flat}{3}$. F $\frac{5}{3}$. che danno l'origine al Tuono F per terza magre, e dagli artificiali, che gli rappresentano all'accompagnamento A $\frac{5}{3\sharp}$

Si adattino

Si adattino alle due ultime note de passaggi tutte quelle annotazioni, che sono state da me fatte intorno alla prima nota. Si richiami molte alla memoria l'avvertenza contenuta nell'Articolo antecedente, cioè, che considerate le coppie de' Tuoni C minore, G mag., F minore, F maggiore come subordinate ai Tuoni A minore, C maggiore; vogliono essere adoprati parcamente ed alla sfuggita quei passaggi, ne' quali anno luogo le corde A♯ C♭ siccome quelle, che si sono prese in avvertenza da Tuoni, che non si contano fra i subordinati ai Tuoni principali A per terza minore, C per terza maggiore.

Dei Passaggi dall' accompagnamento artificiale del primo genere di terza magg^re e quinta, che si attribuisce alla quinta corda d'un Tuono minore, ai tutte accompagnamenti naturali relativamente spettanti parte al detto Tuono minore, e parte al magg^re spettante la stessa scala, ed agli accompagnamenti artificiali con accompagnamenti naturali rappresentanti.

I passaggi, dei quali mi accingo a parlare, sono invertiti dei (17) nell'ultimo Articolo mentovati. L'accordo che in quelli era antecedente diviene in questi conseguente, e tutto all'opposto l'accordo conseguente si tramuta in antecedente.

Rimane di porre sotto gli occhi de' Lettori i nostri passaggi i quali relativamente ai Tuoni minore, A maggiore

♯C

198.

Che si portano da $G^{3\#}_{5}$ agli accordi
naturali ed artificiali dei no=
minati Tuoni; cadono a nota
le seguenti avvertenze. Essendosi Cap. IV. § 13
insinuata la settima corda
artificiale $G^{\#}$ nel Tuono A
per Terza minore in grazia
delle Cadenze o principalmente
della perfetta $G^{3\#}$ A^{3}_{5} ~~[illegible]~~ in cui una delle parti acute procede da $G^{\#}$ ad A
cioè dalla settima corda artificiale per moto ascendente chiamata l'ascensione del semitono, alla ottava;
interviene, che ~~[illegible]~~ sotto
l'accordo $G^{3\#}_{5}$ e mentre in
cui non termina la cantilena
ma prosegue il suo corso,
l'orecchio aspetta l'accompa=
gnamento A^{3}_{5}, o almeno in
sua vece un altro, nel quale
abbia luogo la corda A, come
sarebbe a dire F^{3}_{5}, D^{3}_{5}, onde
anche in questi dal minore
$G^{\#}$ si possa montare in A
come nella cadenza perfetta.
Si fatti passaggi, che nelle
Musiche con ragioni regolarmente
si adoprano, io
colloco nel primo rango.

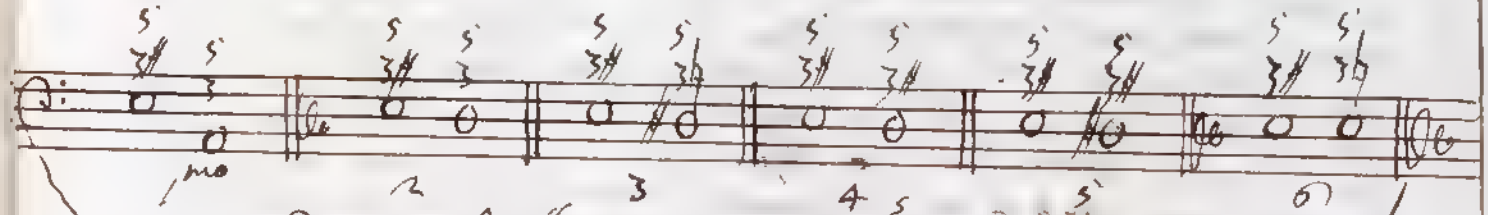
Tocca il secondo posto a quei
passaggi, i quali si portano
da $G^{3\#}_{5}$ ad ~~[illegible]~~
~~[illegible]~~ la settima corda arti=
~~ficiale~~ ~~[illegible]~~
cioè ai due accompagna=
menti $C^{\#}_{3}$, $C^{3\#}_{5}$, che in se stessi
contengono la settima corda
artificiale $G^{\#}$. In tali
passaggi non si cerca al minore
contento di udire, che da
$G^{\#}$ si ascenda in A, ma soltanto
si soffrisce.

Che se da $G^{\#}$ io non voglio montare in A, cessando in tal
caso il motivo di usare la corda
$G^{\#}$, e si affacciano quei
passaggi, ch'io metto nel terzo
rango, nei quali da $G^{3\#}_{5}$
si fa passaggio agli accompagna=
menti

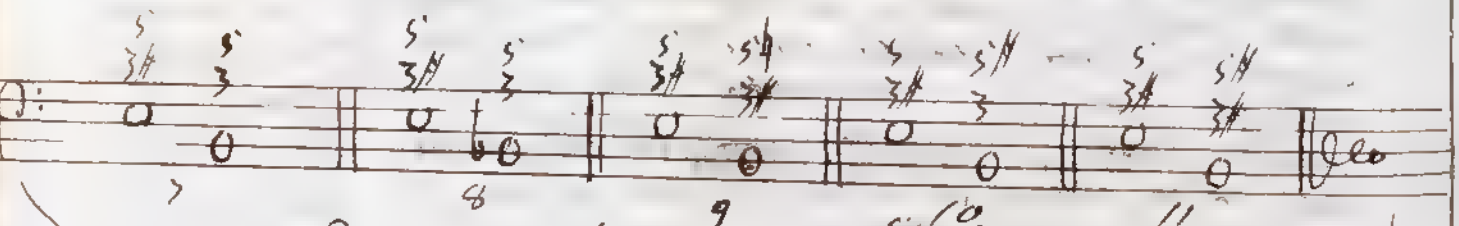
3^5. C^5. G^5 contenente la corda
naturale G.
L'ultimo poi finalmente spetta
ai passaggi in C### al acuto
naturale B, ed agli artificiali
che lo rappresentano, nei quali
non avvenne nè il suono A
nè il suono G. Egli è vero,
che nel accompagnamento B
e negli artificiali, che in sua
vece si adoprano, si può in-
trodurvi la corda A, aggiu-
gnendo ad essi accompagn.
la settima minore, disgraziata
come vedremo privilegiata,
e che lecitamente si adopra
senza preparazione;
ma questa accanirebbe appunto
in cui il suono A nei nostri
accompagn. può trovar luogo,
da cui deriva con evidenza
la poca eleganza dei passaggi
dei quali parliamo, e che
da me con ragione si infamò
luogo e tutto loro assegnato.
e che legge si potrà ad esaminare
le opere de bravi compositori Cap. 5 § 13
osserverà, che quanto uno de
nostri passaggi appartiene ad un
rango superiore, tanto viene
con più frequenza usurpato
attesa però il necessario riflesso anche
dunque a suo luogo spiegati
agli altri criterj, i quali o
per riguardo della armonia, o
per riguardo della melodia rendono
un dato passaggio più o meno
perfetto.
Per non deviare dal metodo gene-
rale, che mi sono prefisso, non
tarò l'ordine dei ranghi
ch'ora descritti nel disporre
in serie i (17) passaggi, dei
quali tratto; ma seguirò
... da me praticato relati-
vamente ai (7) passaggi
dal

dall' Articolo antecedente.
Le premesse avvertenze serviranno a rendere le più brevi e più chiare le annotazioni dalle quali, a norma di quanto si è rilevato nell' ultimo Articolo, verranno illustrati i (17) passaggi ~~[illegible]~~ scelti ~~[illegible]~~ di materia. in i quali pertinentemente vedremo

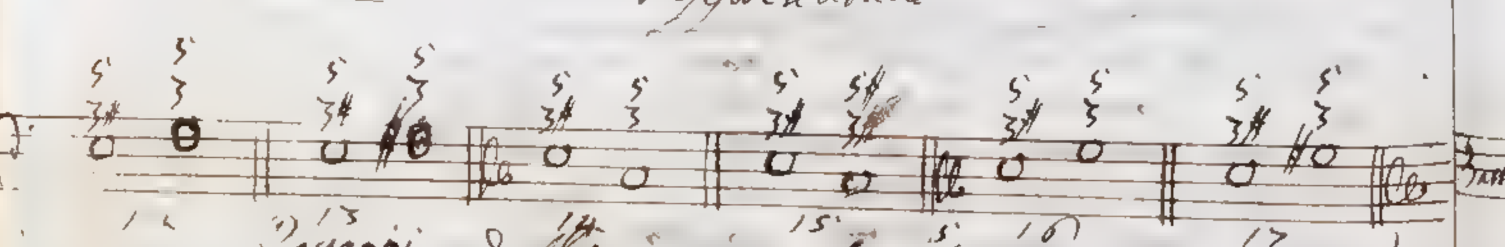
Passaggi dall' accordo E $^{5}_{3\#}$ rispondente alla 5ta corda del Tuono minore A ai sette accompagti naturalmente spettanti ai Tuoni A minore, C magr. che anno comune la scala, ed agli accompagti artifiziali avanti dei nominati Tuoni degli accompagnamenti naturali rappresentanti.



Passaggi dall' accompagto. E $^{5}_{3\#}$ ai tre accompti naturali A $^{5}_{3}$. D $^{5}_{3}$. E $^{5}_{3}$ generanti il Tuono minore A, ed agli artifiziali rappresentanti l' accordo D $^{5}_{3\#}$.



Passaggi dall' accompto. E $3\#$ all' accompto naturale G $^{5}_{3}$ comune ai due Tuoni A minore, C magr., ed agli accompagti artifiziali, che lo rappresentano



Passaggi dall' accompagto. G $3\#$ ai tre accompti naturali F $^{5}_{3}$. C $^{5}_{3}$. G $^{5}_{3}$ che danno l' origine al Tuono magr. C, ed agli artifiziali, che gli rappresentano

Cap. 9 §. 12

1.mo $C^{5}_{3\#}$ A^{5}_{3}. Cadenza perfetta nel tuono A per terza minore, in grazia principalmente della quale si usa la corda artificiale G# che forma terza magg.re con E, a una tal corda che si come artificiale con diffusione a se invita l'attenzione del censorio, una della parti anche cada in A: ed a questo movimento si avvezza tanto l'orecchio, che udita la settima corda artificiale G# aspetta ansiosamente l'ottava A. Eccovi fra i nostri (17) passaggi, quelli gli nascono più di tutti nel secondo accompagnamento dei quali ne contiene la corda A.

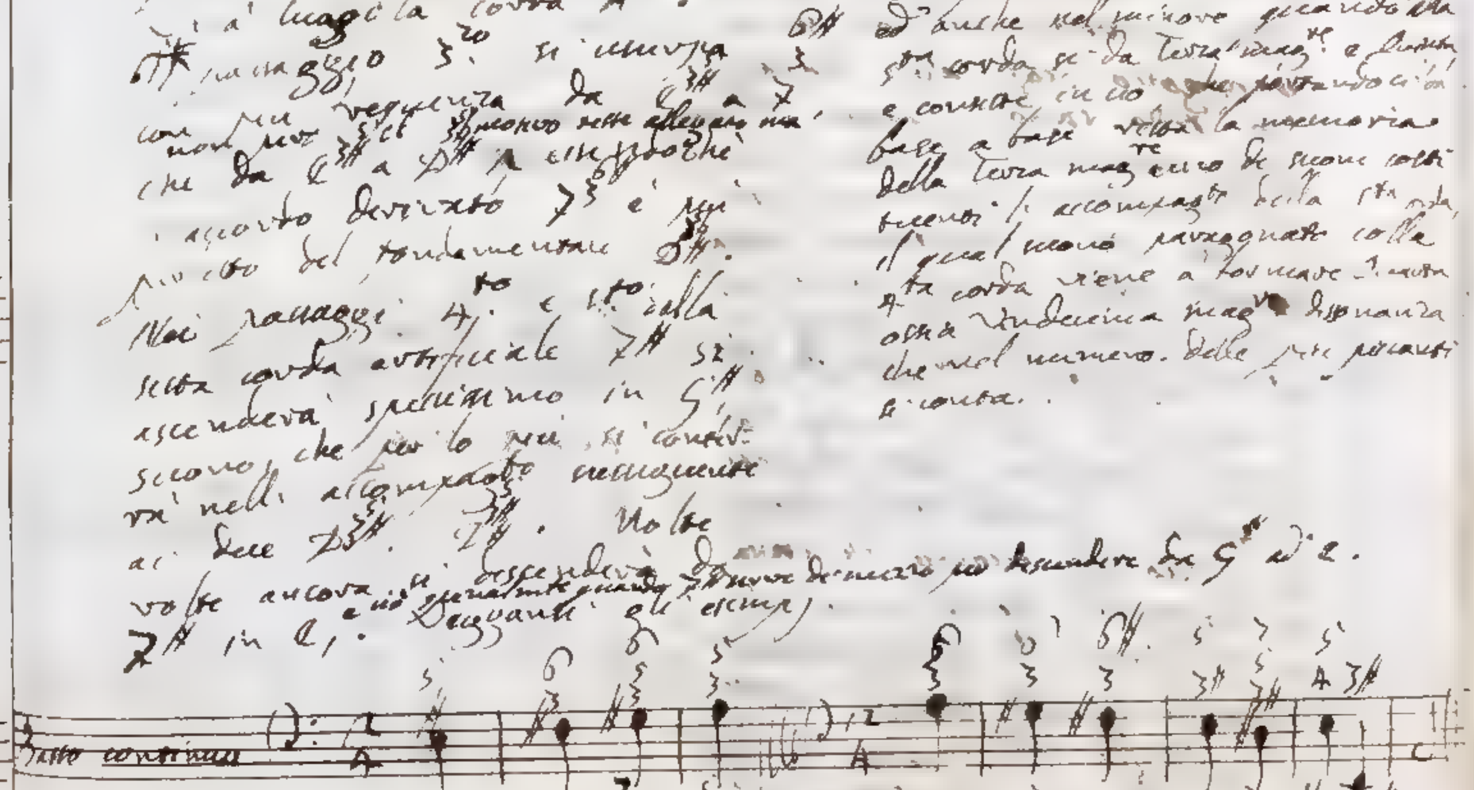
2.do $C^{5}_{3\#}$ D^{5}_{3}, 3.zo $C^{5}_{3\#}$ $D^{5}_{3\#}$, 4.to $C^{5}_{3\#}$ $F^{5}_{3\#}$, 5.to $C^{5}_{3\#}$ $D^{5}_{3\#}$ *

Passaggi dalla 5.ta corda a la quarta o naturale o accresciuta per un diesis tutti assai buoni e di suono vago perché nel secondo accompagnato vi à luogo la corda A. G# passaggio 3.zo si incontra con più frequenza da $C^{3\#}$ a D^{3} che da $C^{3\#}$ a $D^{3\#}$ a cui poche... Accordo derivato 7^{3} è più rivolto del fondamentale $B^{3\#}$.

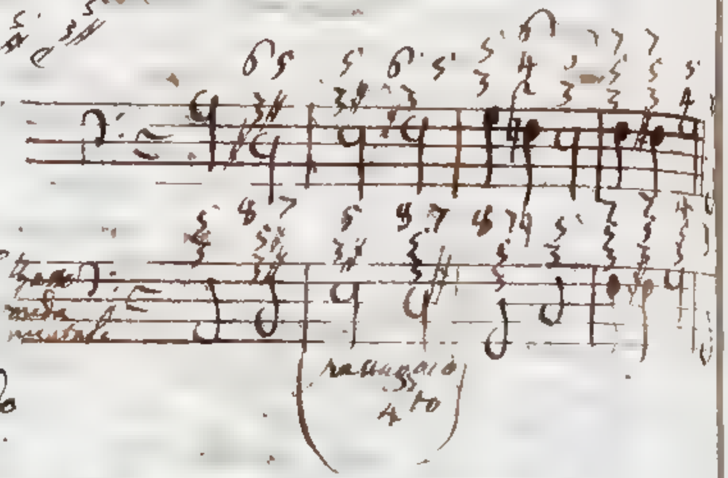
Nei passaggi 4.to e 5.to dalla sesta corda artificiale $F\#$ si ascendeva specialmente in G#, che per lo più si concedono nelli accompagnato conseguentemente ai due $D^{3\#}$, $F^{3\#}$. Molte volte ancora si discendeva da $F\#$ in E, e ciò specialmente quando $F\#$ move di mezzo per discendere da G# a E. Seguanti gli esempi.

Cap. 13 §. 10

* I passaggi 2.do $C^{5}_{3\#}$ D^{5}_{3}, 4.to $C^{5}_{3\#}$ $F^{5}_{3\#}$ gli adoprano i Maestri più volgarmente da $C^{3\#}$ a D^{3}, da $C^{3\#}$ a $F^{3\#}$, che da base a base. La ragione si è spiegata dove si è trattato nell'Articolo dei passaggi dalla quinta alla quarta corda nel tuono magg.re ed anche nel minore quando alla 5.ta corda si da terza magg.re e questa e conviene in ciò che particolarmente da base a base vedesi la memoria della terza magg.re cioè di suone tutti tuoni li accompagnati della 5.ta nota, il qual tuono paragonato colla 4.ta corda viene a formare incontro all'undecima magg.re dissonanza che nel numero delle più pesanti si conta.



L'accompag.to D 5/3# può nel passaggio 4to C 5/3# D 5/3# venir pure considerato come artificiale del 2do genere del Tuono G per Terza maggiore, nulla ostante concorrendo le ragioni da me accennate nell' Articolo antecedente, per cui nel passaggio mentre D 5/3# C 5/3# lo stesso accordo D 3# non si attribuirà mai dall' orecchio in figura di artificiale del secondo genere al nominato Tuono G.

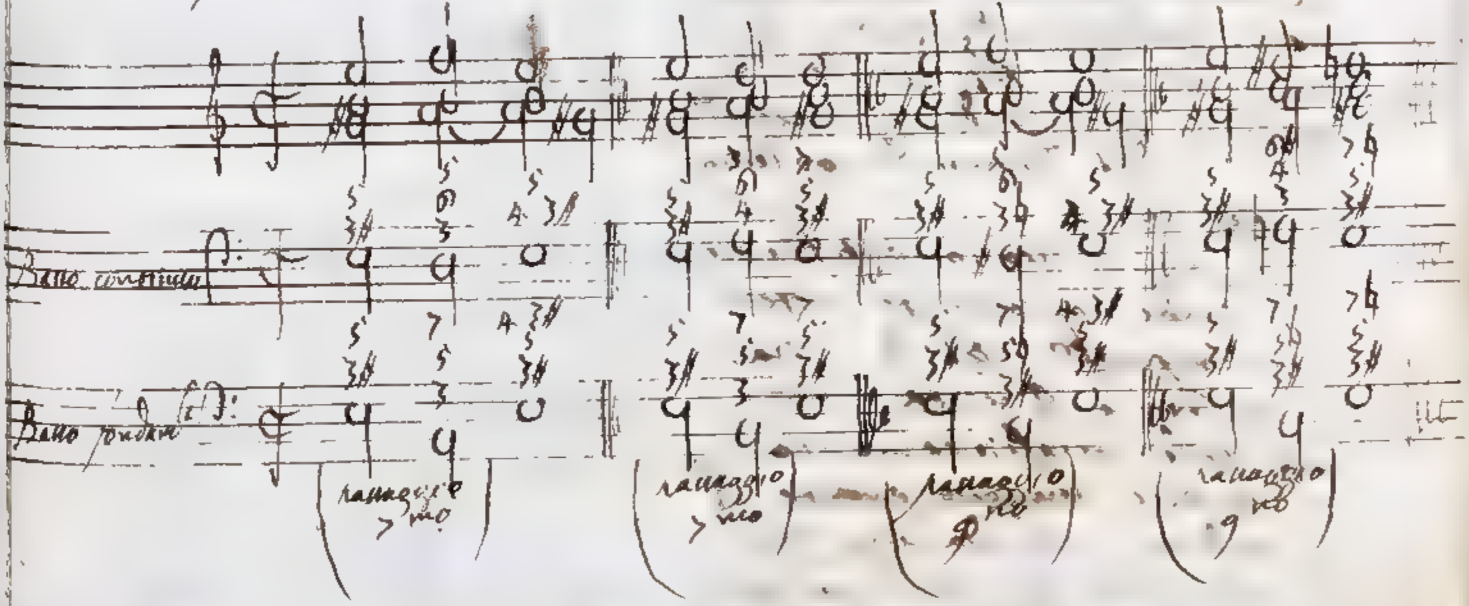


6to C 5/3# C 5/3 passaggio ottimo fra quelli del terzo rango; avendo che i due accompagnamenti uno artificiale e l'altro naturale appartengono allo stesso Tuono minore A, e si oltre a ciò comune la base; laonde passando da un accordo all' altro ci si fa sentire nel Basso fondamentale, una melodia, di cui non c'è la più semplice. Tale prerogative non si rinvengono negli altri passaggi del terzo rango. il si incontra frequentemente il nostro passaggio mentre si descende cromaticamente, o per via di imitazioni della ottava alla quarta corda del Tuono per terza minore — Cap. 13 § 14.

7mo- C 5/3# B 5/3, 9o C 5/3# B 5/3b, 9. 10o C 5/3# B 5/3#, 10 11o C 5/3# B 5/3, 11. C 5/3# B 5/3 passaggi di infimo rango fra i (17) dei quali presentemente si tratta, non avendo luogo nel secondo accordo che tenta a costruirli nè il suono A nè il suono G# nè il suono G. — Cap. 13 § 4.

Oltre a ciò i passaggi 7. 11o C 5/3# B 5/3 sono partecipi del difetto da me notato nel Articolo passaggio naturale C 5/3 B 5/3 vale

vale a dire, che in casi con ~~non~~
molta ~~approvazione dello orecchio~~
un salto perfetto di quarta alli
in su è B si monta contro la
credenza del senso ad accompagnarli
realmente dissone, benché per
altro si usurpino come consone.
Il passaggio 9 ne 3# B 3# riuscirà
più piccante del 7mo, a meno
che si accompagnato B 3# di terza
maggiore e quinta minore piccica
più l'orecchio delli accompagnato
B di terza e quinta ambe minori.
Ricordo ancora si detti passaggi, nei quali un doppio mancamento
~~sarà dove che schivarsi, a meno~~ si trova, farà di meno lo schi=
~~di ignoranza coi detto nel giuoco~~ vare il movimento fondamen=
~~... ...~~ tale di me-dia C B, onde
~~... ...~~ di due inconvenienti se ne
~~... ...~~ dovrebbe, [illegible] tolga di mezzo uno. Al
~~... ...~~ passo fondamentale C B si
C 3# D, C 3# 3#, oppure C 3# 7, C 3# 7, potranno sostituire i due seg=
i quali produrranno migliore
effetto se alli accordi B ovvero
B 3# si aggiungerà la settima
minore A, ~~onde~~ con che nel secondo
accompagnati de' nostri passaggi
si rimedierà quel nuovo, che è
tanto derivabe dal senso, ubben
che abbia la settima corda
artificiale G#.



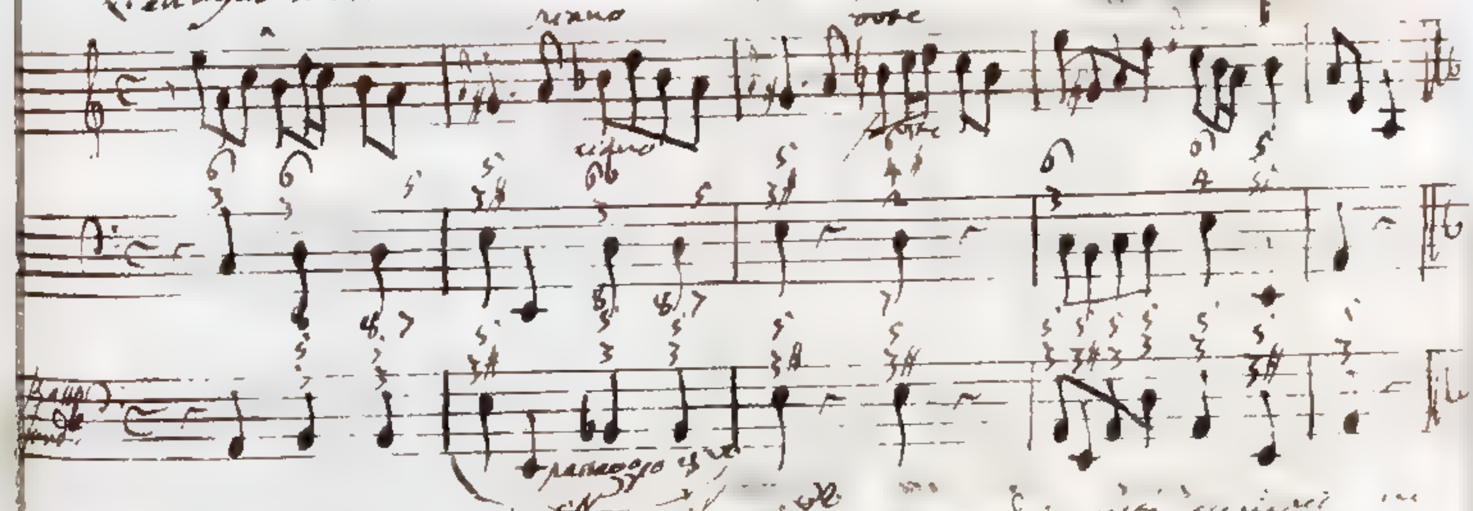
Nel passaggio $G^{5}_{3\#}$ B^{5}_{3b} anno luogo due corde artificiali G#, Bb, la prima delle quali cresce sopra la naturale G per un Diesis, e la seconda all'incontro cala dalla naturale B per un B molle. Questa contraria differenza scioglie in ogni parte la stretta connessione, che per altro passa fra gli accompagnamenti naturali E^{5}_{3}, B^{5}_{3}. In fatti intollerabile riuscirebbe il passaggio $G^{5}_{3\#}$ B^{5}_{3b} se gli accordi $G^{5}_{3\#}$ B^{5}_{3b} si considerassero come naturali, appartenendo in tale figura quello al Tuono magg.re A e quello al Tuono mag.re F, rimoti fra loro remotissimi. In tanto dunque si concede il passaggio $G^{5}_{3\#}$ B^{5}_{3b} in quanto che o tutti e due gli accordi $G^{5}_{3\#}$, B^{5}_{3b} come nel nostro caso, o almeno il primo di essi si riguardano come artificiali. Farò vedere a suo luogo, non potersi assolutamente escludere il passaggio $G^{5}_{3\#}$ B^{5}_{3b}, ne anche quando essendo artificiale l'accompagnamento $G^{5}_{3\#}$, l'altro accordo B^{5}_{3b} si prattica in qualità di naturalmente proprio del Tuono F per terza maggiore.

Vero, che il secondo artificiale Bb rende consonanze perfetto l'accompagnamento B^{5}_{3b} di Terza maggiore e Quinta, ma con tale miglioramento, partorisce il discordine, che da una base e alle altre Bb si fa passaggio con un passo melodico

riflessioni fatte Cap.o 10 §. 9
ci avvertito nel passaggio
$G^{5}_{3\#}$ G.^re

melodico poco grato e di Tritono alli in giù o di Quarta minore alli in su, il quale riesce [illegible] il concetto pesante in vigore della memoria del nuovo B, [illegible] che forma la quarta dell' accompagnato $\frac{5}{3}\sharp$.

Dalle cose dette a me si deduce, che trattandosi di un passaggio mai variato, e che convenisse anche in se difetto di melodia, merita ora di essere rigettato nel componimento, qualora si procede da basso a basso. Ma schivato il salto fondamentale e levato con ciò il nuovo passaggio da un poggiatura, non gli è più dovuta così rigorosa sentenza, a meno che con [illegible] e cautela grande si venga in opera, e si fa tal volta sentire dotato del qualche grazia. L'esempio scritto dal P. M. Vallotti ne fa una piena prova.

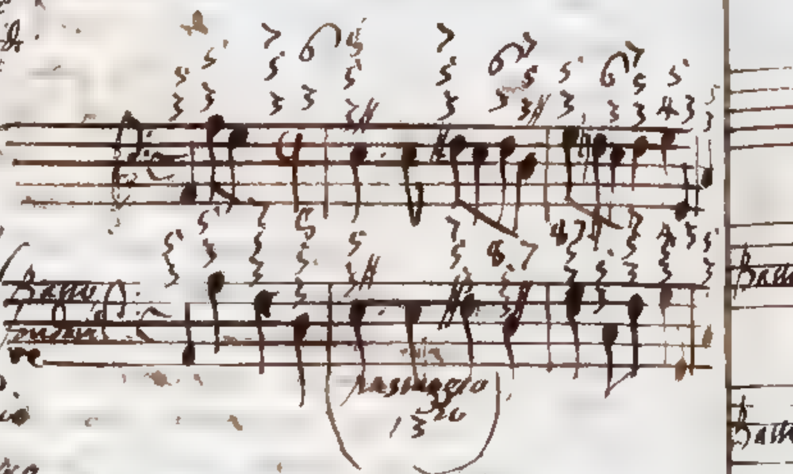


Nei passaggi 10.mo $\mathbb{C}^{5}_{3\sharp}$ B, 11.mo $\mathbb{C}^{5}_{3\sharp}$ $B^{5}_{3\sharp}$ la corda artificiale $\frac{7}{5}\sharp$ produce l'effetto di trasformare gli accordi B^{5}_{3} $B^{5}_{3\sharp}$ in consonanti perfetti, senza alterazione alcuna del passo elegante di melodia $\mathbb{C}$ B.

12.mo $\mathbb{C}^{5}_{3\sharp}$ 7^{5}_{3} B. $\mathbb{C}^{5}_{3\sharp}$ $7\sharp$ passaggi assai buoni e più ancora di primo [illegible] Cap. 1 [illegible]

rango

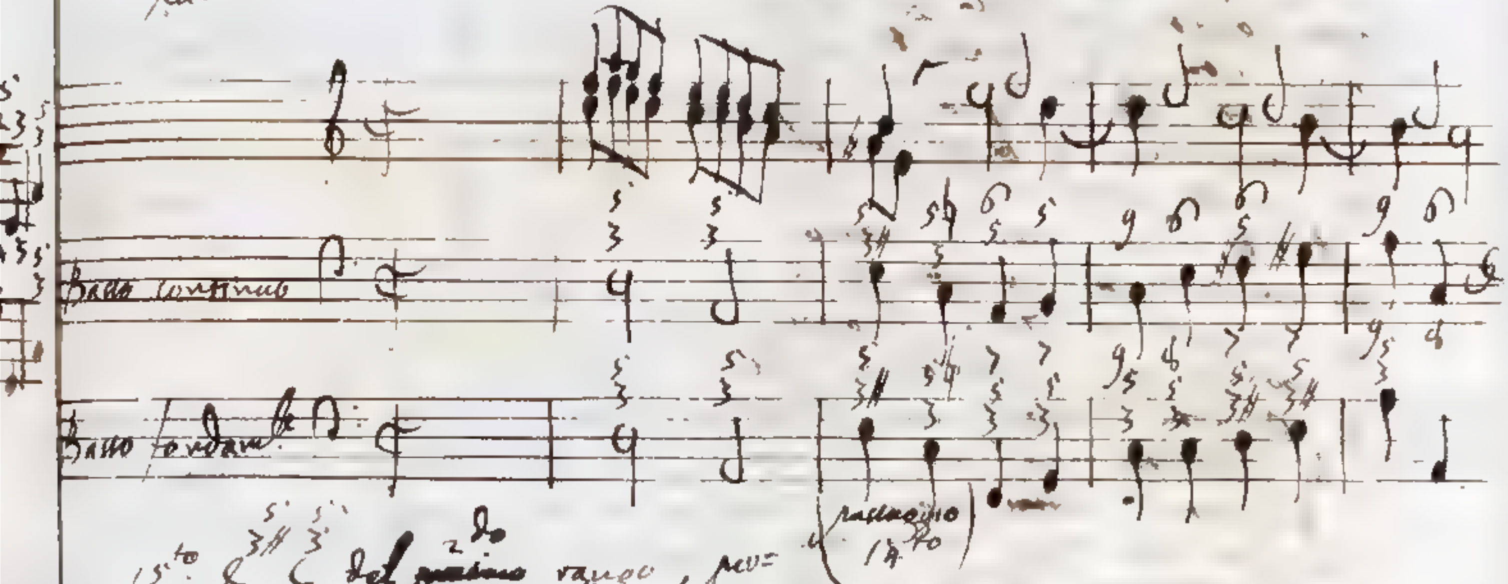
vango, e perchè si portano
da un accordo all'altro con uno
movimento melodico di secondo
all'in su ~~non poco grato~~ molto
grato all'orecchio. L'accordo
5
7♯ che è il secondo del passaggio
20
13 ~~non~~ può in esso passaggio
anche far figura di artificiale
del 2do genere del Tuono magre
~~[illegible]~~ non ripugnando che
C ~~[illegible]~~
a [illegible] succedere degli accordi
~~[illegible]~~ [illegible]
che nel il [illegible]. Si osservi
~~[illegible]~~
~~[illegible]~~
~~[illegible]~~
~~[illegible]~~
~~[illegible]~~
~~[illegible]~~
~~[illegible]~~
~~[illegible] accordo [illegible]~~ [illegible]
~~[illegible]~~



14.to C 3♯ C 3 [illegible] passaggio | Cap. 13 § 13
è del vero vago, entrandosi
nel secondo accordo C 3 5 7 la
corda naturale §. In esso
si passa da un accordo all'
altro fondamentale con un
movimento elegante di terza
all'in giù. Il modo più
famigliare, con cui s'usa
il nostro passaggio è il | Cap 10 § 19
seguente. Fatta nel Tuono
minore A una di quelle
cadenze, che si portano dalla
prima alla quinta corda
oppure dalla quarta alla 5ta
si modula di salto all'ac-
compagnamento di terza maggiore
e quinta competente alla
corda e fondamentale del
Tuono magre da essa denominato,

per

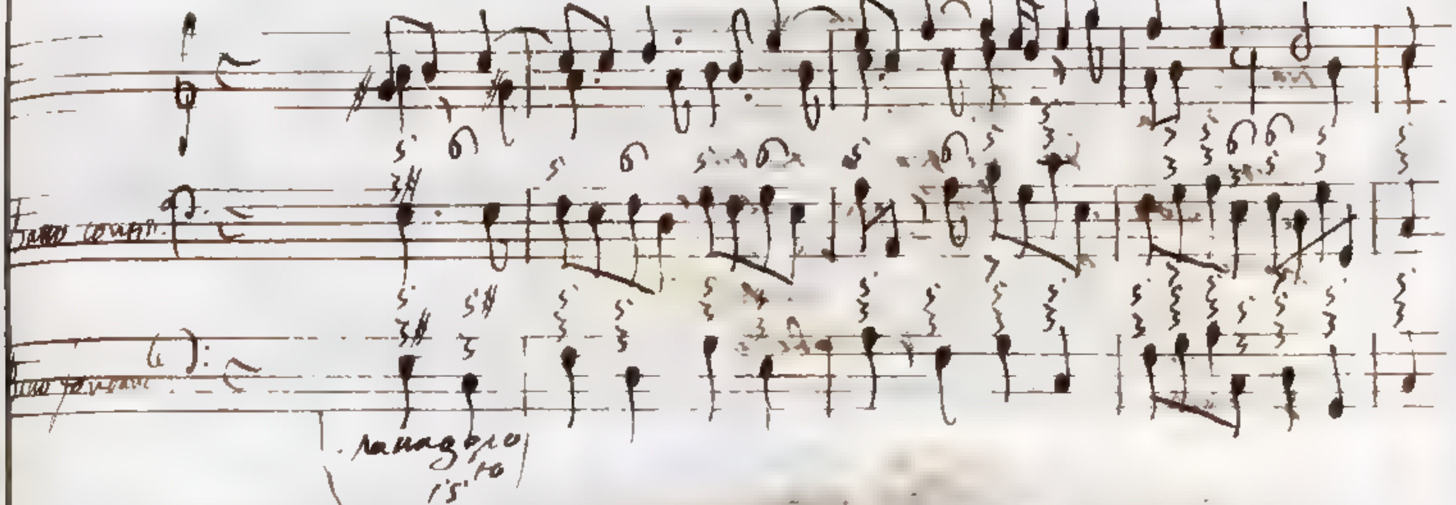
per andar poi va=
gando per gli accompagnamenti
proprj del nominato Tuono:
L'esempio che vedi, l'hò cavato
dalla Suonata quarta dell'opera
terza del Corelli. Lo scritte così
nel Tuono minore B, ed per
adattarmi al passaggio 14
$C^{3\#}$ $C^{5\#}$ l'hò trasportato nel Tuono
parimenti minore A



15to $C^{3\#}$ C^{5} del 2do rango, per=
che nell'accordo $C^{5\#}$ non à luogo
la settima corda accidentale G#.
Essendo che la Quinta maggiore
per esempio C G# è un inter= (Cap. 13 § 13)
vallo assai pellegrino, ama
il nostro [illegible], che ella facciam
sentire preparata, [illegible] si ottiene operando in modo,
che il nuovo G# che
forma Quinta mag.re con C andrà (Cap. 10 § 20)
a costruire l'accordo o realmente
consono o che per tale si mostra,
il quale immediatamente precede
l'accordo di Quinta maggiore.
In due modi pertanto si può ese=
guire la notata preparazione,
mentre cioè la corda G# forma la
Terza dell'antecedente accompag.to
$E^{3\#}$ con che ci si presenta il passaggio
15to $E^{3\#}$ $C^{5\#}$ oppure mentre G# esiste
si dà per base all'accordo G#
onde si abbia il passaggio $G^{3\#}$ $C^{5\#}$
del quale a suo medesimo [illegible]
Ora

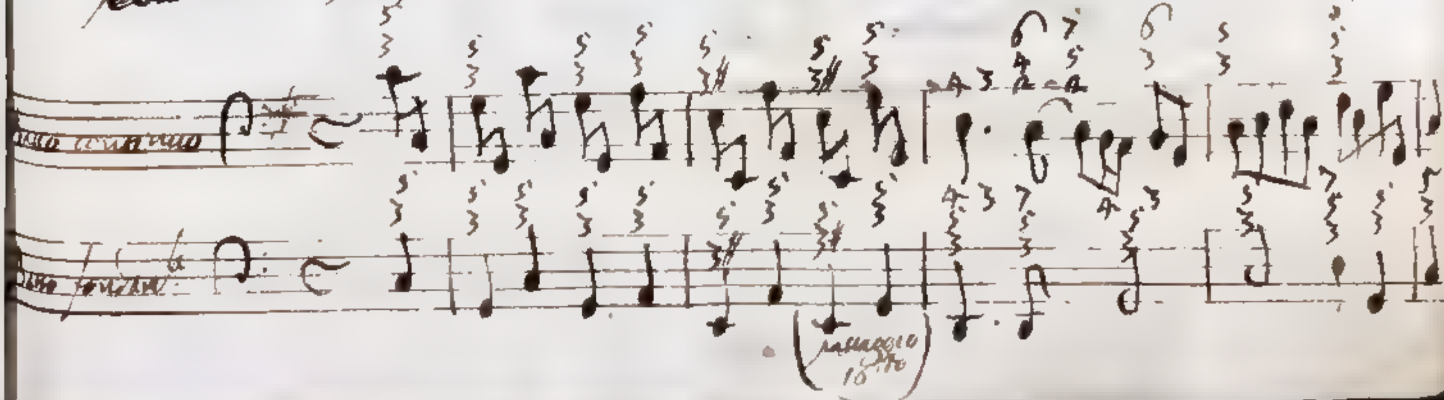
Ora egli è facile da sapere,
che fra le due indicate maniere
dette preparare la Quarta mag.re
la prima alla seconda di gran
lunga deve preferirsi. In questa
si prepara il nostro intervallo con
un accompagn.to consonante perfetto
di Terza mag.re e Quinta, e si
procede da un accordo $C^{5\#}$ all'
altro $C^{5\#}$ con un salto melodico
assai grato di Terza alt. in giù.
In seconda l'accompag.to ante-
cedente $C^{5\#}$ di terza e Quinta
ambe minori è bensì più dolce
del susseguente $C^{5\#}$ ma non
già se ebbe però il titolo
di consonante perfetto salvo che
per rappresentanza. Inoltre
il movimento di melodia $C^{\#}C$
di Quarta minore alt. in su,
e di Quinta mag.re alt. in giù
è di natura molto oscura,
e se non merita d'essere total-
mente rigettato, vuole almeno
adoperarsi con non poca circo-
spezione. Se chi legge prende-
derà per mano le composizioni
de bravi Maestri, troverà per
lo più preceduto l'accordo
$C^{5\#}$ a quello di Quarta mag.re
$C^{5\#}$ e collocato di vantaggio
nel basso continuo in cambio
del fondamentale $C^{5\#}$ l'accomp.to
derivato $C^{5\#}$ di Terza mag.re
e Sesta minore.
è avvertito Articolo che l'accordo derivato $C^{5\#}$
più del fondamentale $C^{5\#}$ così è
perchè in questo al Basso C
corrispondono due consonanze
Terza mag.re e Sesta minore
laddove in quello si adatta
al Basso la Terza mag.re consonanza,
e la Quarta mag.re che realmente
è una dissonanza, quantunque
in qualità di consonanza si usi.
La Sonata 11ma dell' Opera 3za
di Arcangelo

di Arcangelo Corelli mi è sommi-
nistrato il seguente esempio, che
io ò trasportato nel Tuono [illegible]
A per servire al passaggio 15to 3# C



16.to C 5 3# 5 3 passaggio non gran
fatto elegante [illegible] dei
3.za rango, [illegible] perche si [illegible]
[illegible] melodia terza all'[illegible]
con [illegible]
che non si conta nel numero
de [illegible]. [illegible]

§ 16 Cap. 13

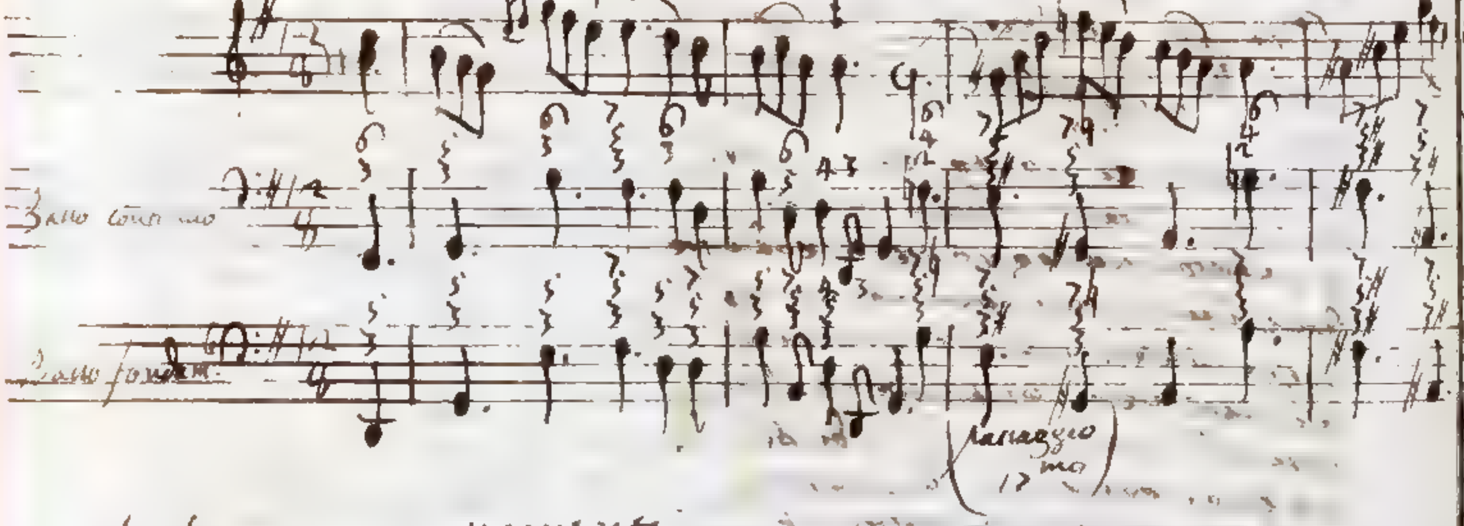


17.mo 3# 5# migliore del passaggio 18vo in quanto che salta dal terzo al secondo rango mercè l'introduzione della settima colla accessoriale 5# nel accordo 5#.

Cap: 13, § 15.

Cap 16 § 23

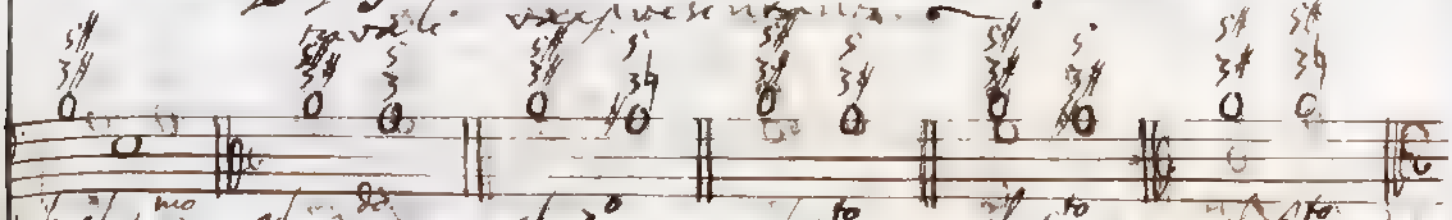
Ecco un esempio del primo passaggio nascente dalla Sinfonia seconda del Opera prima del Sig. Giuseppe Tartini, e da me trasportato nel Tuono [illegible], per mettere sotto gli occhi de' lettori il passaggio di cui si tratta nel Tuono minore, a modello di tutti i Tuoni in terza minore.



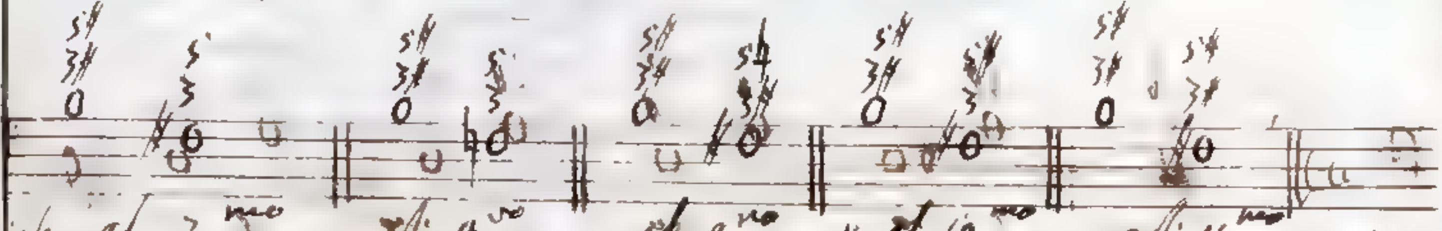
Le due accompagnamenti 5 3# 5# 3#, che costituiscono il passaggio 17mo nel contrapunto armonico, è l'eccellente Combinazione aggiunta la Decorazione della Settima, a cui però non deve badare chi legge.

Passaggi

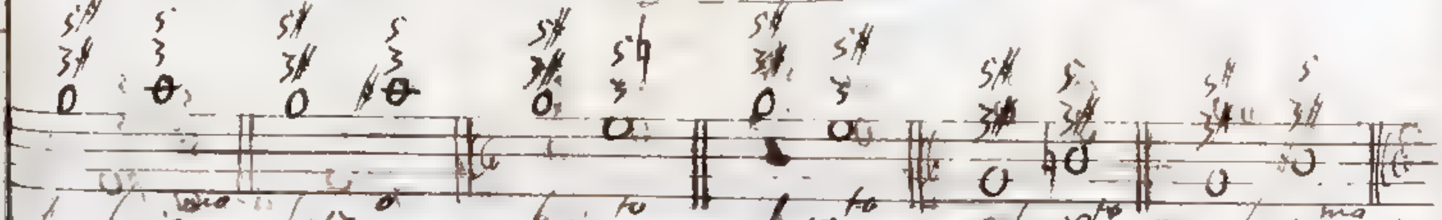
Passaggi dall' accordo B 3# 5 rispondente alla quinta corda del Tuono minore E di esse accompag.ti naturalmente spettanti ai Tuoni E minore G maggiore, che anno comune la scala, ed agli accompag.ti artificiali propri dei nominati tuoni con accomp.to naturale rappresentanti.



Passaggi dall' accompag.to B 3# 5# ai tre accompag.ti naturali E 3 5, A 3 5, B 3# 5 generanti il Tuono minore E, ed agli artificiali rappresentanti l'accordo B 3 5.

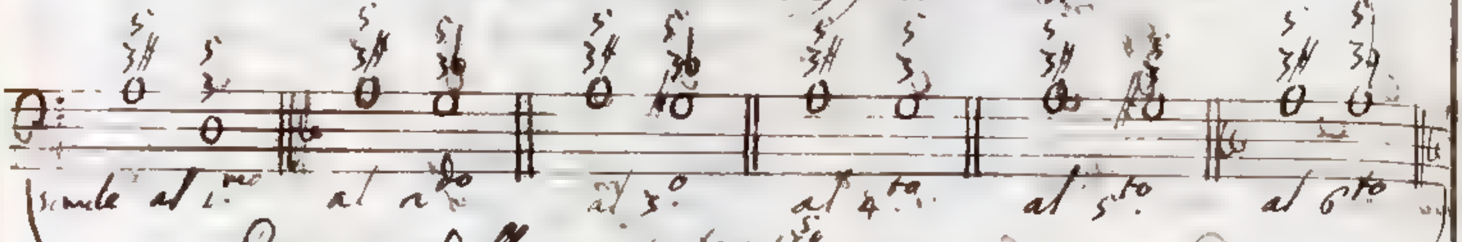


Passaggi dall' accompag.to B 3# 5# all' accomp.to naturale 7# 3 comune ai due tuoni E minore, G mag.re ed agli accompag.ti artificiali, che lo rappresentano

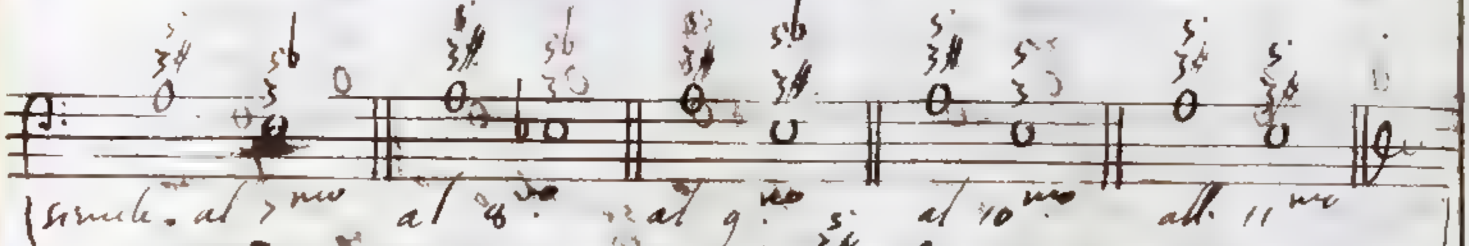


Passaggi dall' accompag.to B 3# 5# ai tre accomp.ti naturali C 3 5, G 3 5, D 3# 5, che danno l'origine al Tuono G, con terza maggiore, ed agli artificiali, che gli rappresentano

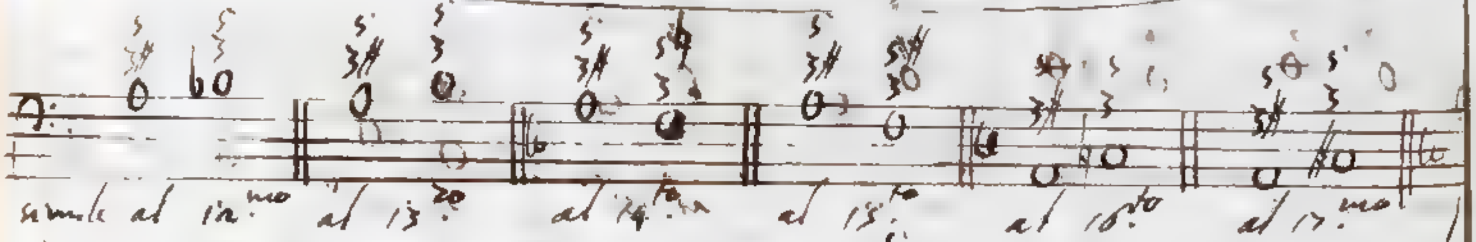
Passaggi dall' accordo $A^{5}_{3\sharp}$ corrispondente alla quinta corda del Tuono minore D ai tre accompag.ti naturalmente spettanti ai Tuoni G minore, F maggiore, che anno comune la scala, ed agli accompag.ti artifiziali proprj dei nominati Tuoni coi accompag.ti naturali rappresentanti.



Passaggi dall' accompag.to $A^{5}_{3\sharp}$ ai tre accompagnamenti naturali D^{5}_{3}, G^{5}_{3}, A^{5}_{3} generanti il Tuono minore D, ed agli artifiziali rappresentanti l'accordo D^{5}_{3}.



Passaggi dall' accompag.to $A^{5}_{3\sharp}$ all' accompag.to naturale C^{5}_{3} comune ai due Tuoni D minore, F mag.re, ed agli accompag.ti artifiziali, che lo rappresentano



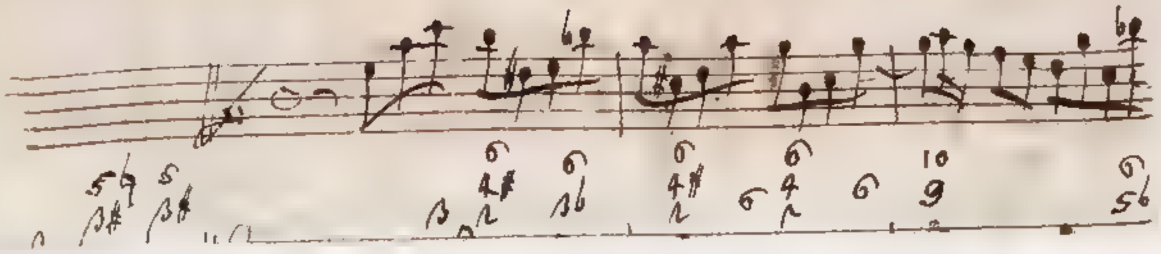
Passaggi dall' accompag.to $A^{5}_{3\sharp}$ ai tre accompag.ti naturali $B\flat^{5}_{3}$, F^{5}_{3}, C^{5}_{3}, che danno l'origine al Tuono mag.re F, ed agli artifiziali, che gli rappresentano

le annotazioni

Le annotazioni tutte da me fatte
intorno i (17) passaggi, che anno
dato materia al ~~seguente~~ pre-
sente Articolo, si applichino
alle due ultime serie di passaggi;
i quali con la 1.ma serbano una
perfetta somiglianza. Una sola
avvertenza di più deve ag-
giungersi, ed è, che ~~de~~ con-
siderate le coppie de' Tuoni
4 minore, 4 mag.re; 2 minore,
2 mag.re come subordinate
ai Tuoni A per terza minore
e C per terza mag.re, si debbono
usare di rado e con precauzioni
que' passaggi, ne' quali ci
entrano le corde A♯ e♭.
La ragione da me allegata ne'
due precedenti Articoli, e che
ora ripeto, si rende da ciò,
che le corde A♯. e♭ si rendono
escluse da Tuoni, che
fra i subordinati ai Tuoni
A per terza minore, C per
terza mag.re non anno luogo

5to

...gio 1743



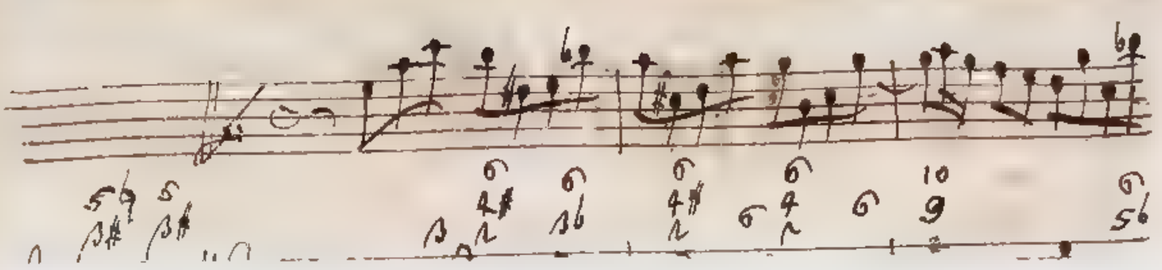
215

Mto Ill.re Sig.re Sig.r Pron Coll.o

Padova 12. Luglio 1743

Faccio la restituzione finalmente del dottissimo quinternetto inviatomi tempo fa, in cui ho osservate molte ottime raggioni per ispiegare or questo or quell' altro passaggio musico: tutto felicemente, ne meglio di cio desiderarsi. Le trasmetto poi l' esempio lasciato in bianco ed alcuni altri ancora, per non esser io del tutto contento di quelli, che ho trovati ne respettivi luoghi. V.g. l' esempio del passaggio 6.to c $^{5}_{3}$ e c $^{5}_{3}\sharp$ ben inteso l' acuto, deve esser regolato il grave come vedra nella carta a note e non essendo in tal caso a proposito per esemplificare il passaggio indic.o, gli ho sostituito un altro che vedra in appresso. Anche l' esempio del passaggio 17. c $^{5}_{3}\sharp$ e $^{5}_{3}\sharp$ non mi pare affatto a proposito per non esser ivi ben intesa la natura dell' acuto, mentre dove sta c $^{5}_{3}\sharp$ dovrebbe esser

e $\overset{6}{\overset{8}{\overset{5}{\sharp}}}$, essendo il C. dell'acuto manifestamente una terzadecima aggiunta all'accompagnamento di e $\overset{6}{5\sharp}$. E per dire tutto ciò che ne sento, io escluderei affatto un tal passaggio dal contrappunto, perche oltre l'esser questo formato d'un salto di terza all'in su, e però inelegante, come bene l'ha osservato V.S. Ill.ma vi si aggiunge che la quinta di C. cioè E♯ pare che non soffra di ritardare la sua ascesa ad A, che è una specie di risoluzione della 5.ta superflua, e ritardandogliela violentemente ci si rende sensibile all'orecchio tal violenza con un non so che di disgustevole. Un esempio, che sembra esser a proposito, è quello che vedrà segnato X, ma infatti non lo è come V.S. Ill.ma se ne avvederà a prima vista senza aspettar di vedere il basso fondamentale, che vi ho aggiunto. Il passaggio poi e 5♯ B$\flat^{5}$ modificato come saviamente avverte V.S. Ill.ma non sola-



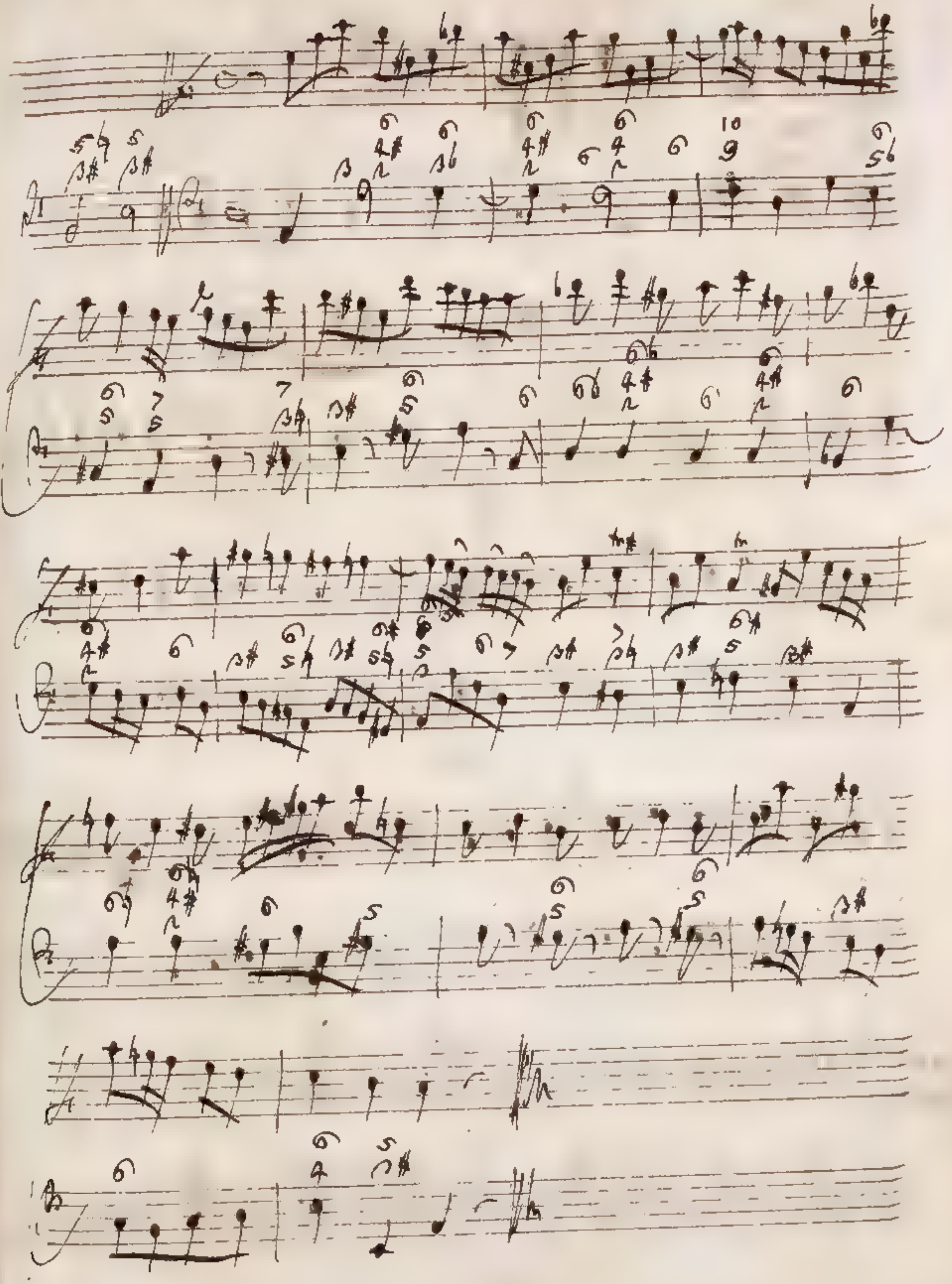
mente non è da rigettare, ma può esser anche usato
con qualche grazia. Veda l'esempio che ne ho
fatto, e se gli pare che vada in acconcio, se ne ser-
va, altrimenti. Ecco quanto mi occorre scriverle in
proposito del quintettetto. Ora passo a ciò che spet-
ta al Galateo. Avevo promesso di venirla a ri-
vedere la mattina dell'ultimo giorno di sua di-
mora qui in Badia, ma veramente sono stato im-
pedito da affari indispensabili sopraggiuntimi. Mi
ritrovai dunque a sbrigare nel dopo pranzo, e m'
incamminai di fatto verso S. Caterina a ora de-
bita, ma mi parve in quel giorno d'esser divenu-
to Pantalone disturbato in comedia, perchè a
forza d'intoppi ritrovati per strada, non mi è
poi riuscito di giungere al di Lei alloggio, se
non un buon quarto d'ora dopo che V.S. Ill.ma
ne era partita, avendomi detto il cameriere, che
ella poteva esser allora appena giunta alla porta

della Città. Tutto questo racconto le ho fatto per significarle non essere stata mancanza di stima verso di V. S. Ill.ma, e di dovere rispetto a me, ma bensì una maligna combinazione che ha voluto in ogni maniera privarmi del contento di rassegnarle il mio rispetto e la mia servitù. Poiché dunque non ho potuto farlo in persona, supplisco ora in iscritto protestandomi di essere inalterabilmente, quale ho l'onore di sottoscrivermi

Di V. S. Ill.ma

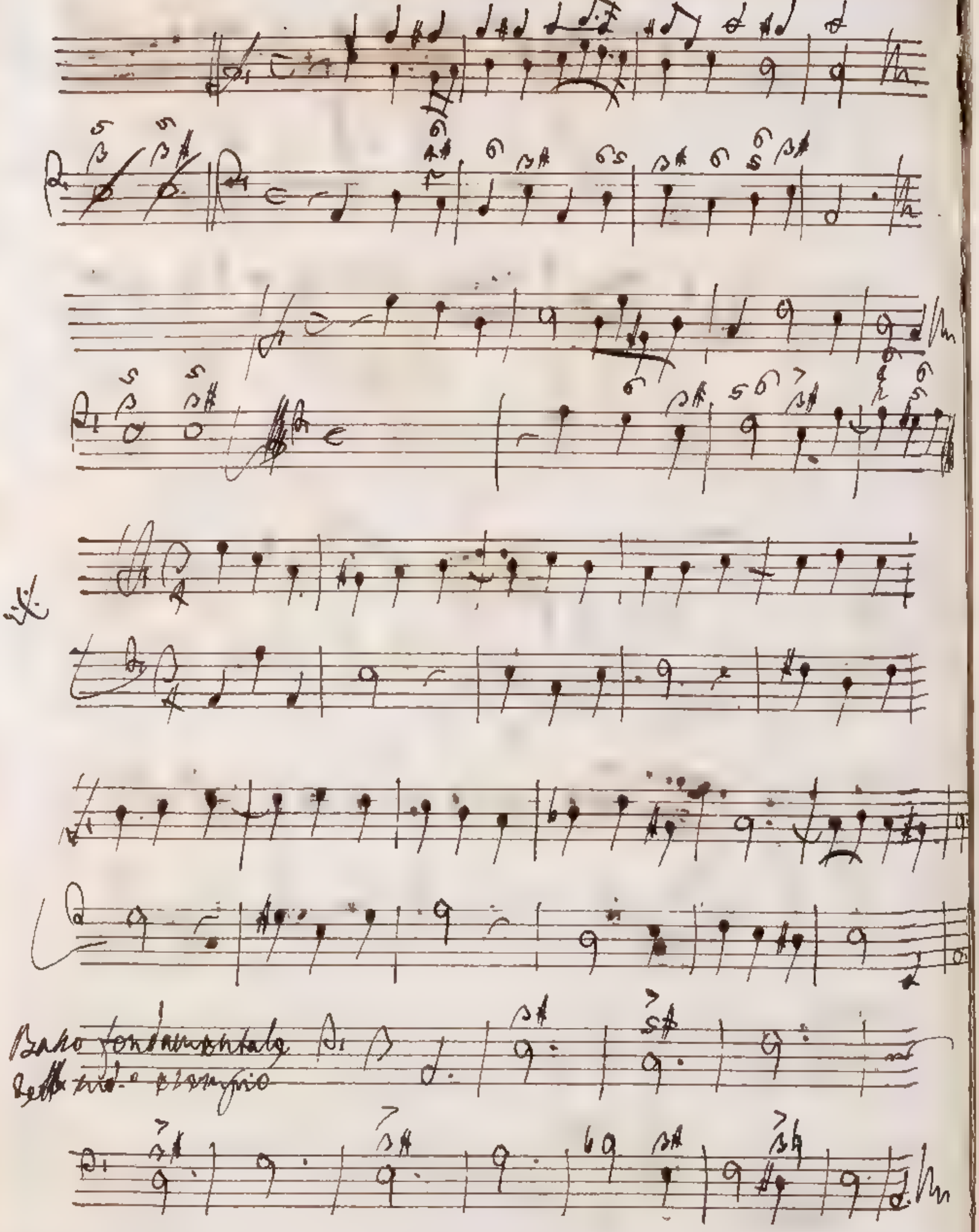
Umil.mo Obblig.mo Servitore
F. Patriarca ... Vallotti ...

gio 1743



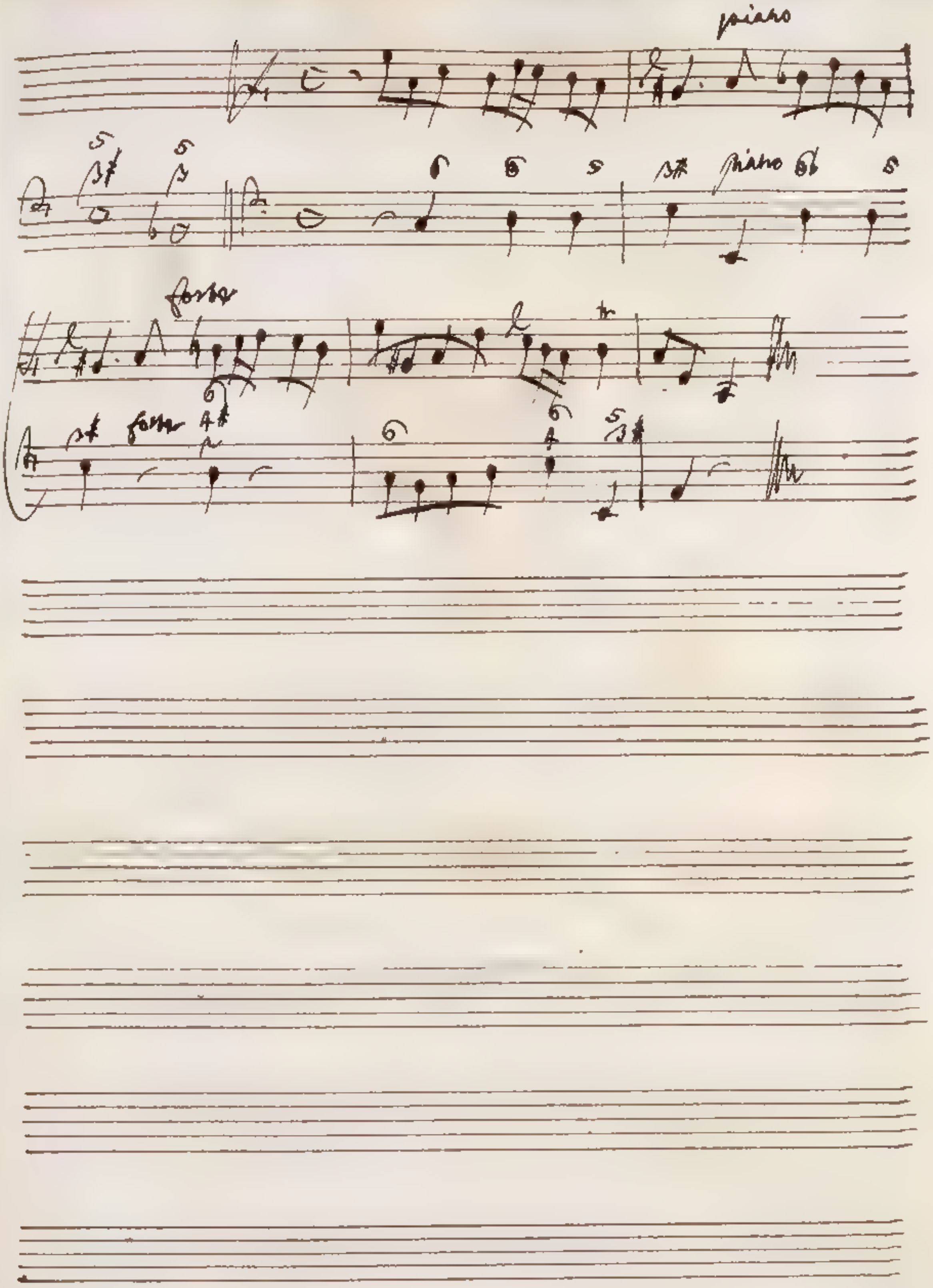
del Tuono principale A per
terza minore. Egli è vero
che i tuoni minori A. e anno
communi gli accordi naturali 5.a 3.a 6.a 3.a
e che gli accom[illegible] 5.a 6.a 3.a sono
del nostri [illegible] e del tuono mag.re

C

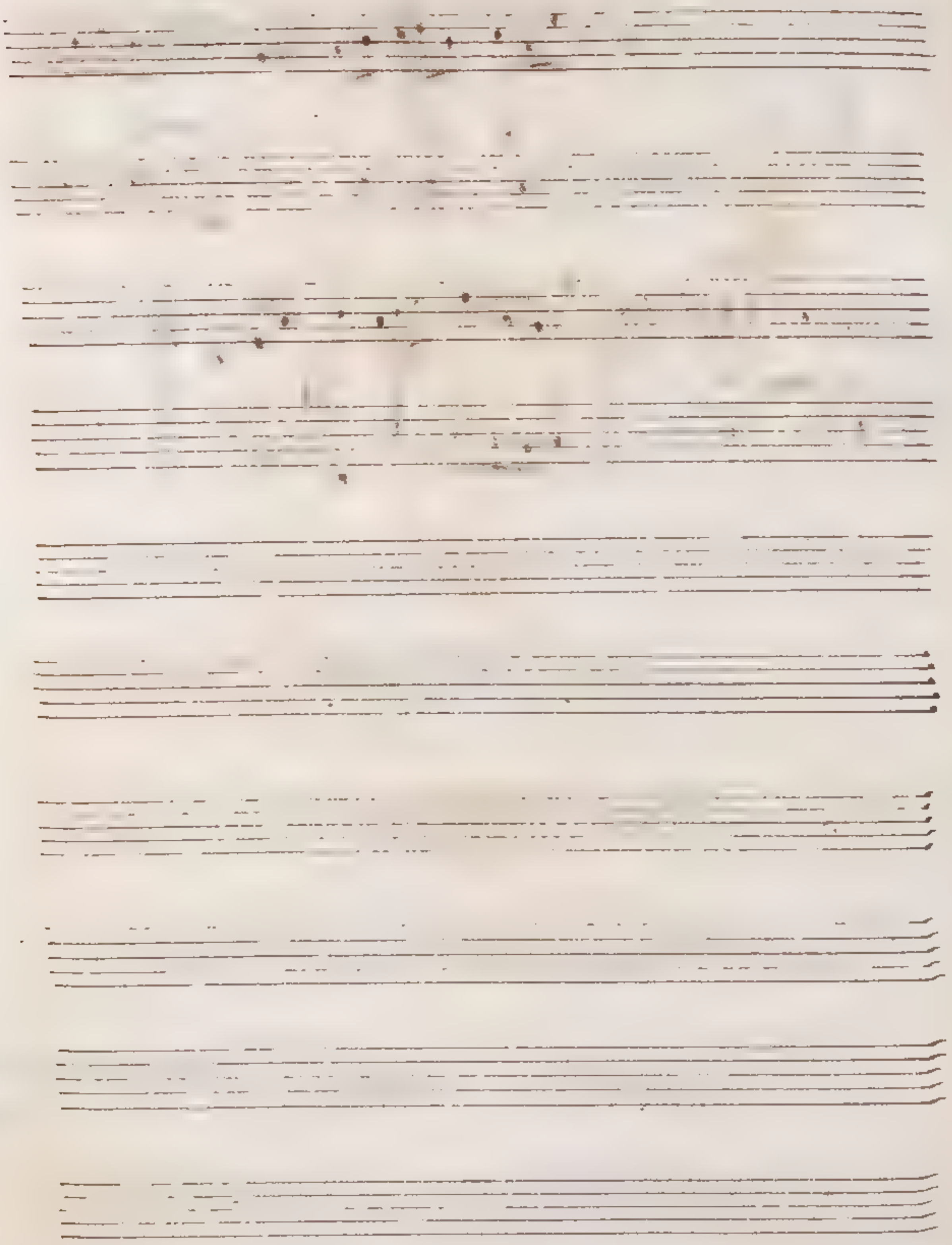


Umil.mo Obblig.mo Servitore
F. Francesc'Ant.o Vallotti he

...gio 1743



del Tuono principale A per
terza minore; egli è vero
che i Tuoni minori A. è anco
convenienti gli accordi naturali 3. 5. 3. 6. 3. 5.
e che gli accordi naturali 3. 5. C 3 5. sono
del rasi voxi e del Tuono magg.re
C



Umil.mo Obblig.mo Servitore
F. Francescant.o Vallotti

223. 5to

22 Maggio 1743

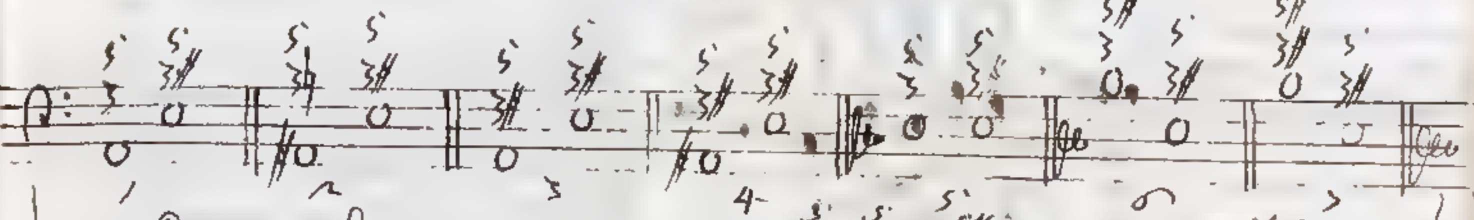
i passaggi dai tre accompag.ti
naturalmente spettanti ai Tuoni subordinati
E minore, G magg.re e dagli accompa-
gnamenti artificiali cui accomp.ti
naturali rappresentanti,
all'accordo C3a5a corrispondente
alla quinta corda del Tuono
principale A per terza
minore.

Nei due precedenti Articoli è fatta
menzione di quei passaggi, nei
quali l'accordo C3a5a8a spettante
al Tuono minore A si accompagna
con accompagnamenti o propri
dello stesso Tuono, o che almeno
appartengono al Tuono maggiore
C, che con il nominato A
comune la scala. Due Tuoni
accettanti la medesima scala anno
una così stretta relazione fra loro,
che uno si appropria gli accompa-
gnamenti naturali dell'altro, dai
quali ad ogni istante si fanno
una mutua graziosa scelta.
Presentemente egli è di mestieri
avanzar cammino facendoci
a riflettere sopra quei passaggi,
nei quali l'accordo C3a5a8a appar-
tenente al Tuono minore A
si unisce con accompag.ti propri
di Tuoni subordinati, che con
il Tuono minore A non an
comune la scala. Avrò
pertanto principio dal conside-
rare i passaggi dai tre
accompag.ti naturalmente spettanti
ai Tuoni subordinati E minore
G maggiore, che accettano la stessa
scala, e dagli accompag.ti artifi-
ciali cui accompag.ti naturali
rappresentanti all'accordo C3a
corrispondente alla quinta corda
del Tuono principale A per
terza minore. Egli è vero
che i Tuoni minori A. E anno
comuni gli accordi naturali A3a5a. C3a5a
e che gli accompagnamenti C3a5a. G3a5a sono
dei nostri propri, e del Tuono maggiore
C

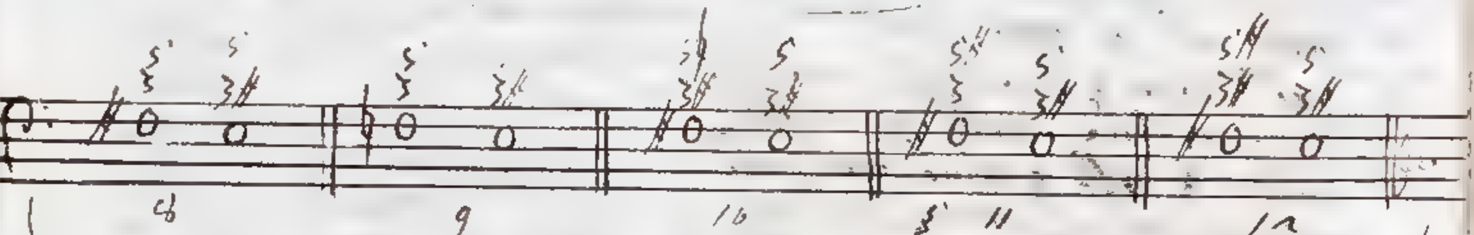
Si vede del Tuono magg.re G, i più
spiccati che può si riscontra
ne' paragrafi accompagnati artifiziali
ognuno può agevolmente osservare
che legge mettendo a confronto
gli accordi o naturali o artifiziali
spettanti alla coppia de' Tuoni
di minore e magg.re, cogli accordi
parimenti naturali o artifiziali
de' Tuoni di minore, G maggiore
convengono. A prima di ciò
riusciva grave di incontrare
nel presente Articolo in passaggi,
de' quali a prima vista nulla si
vi che se ne ha parlato
nel penultimo Articolo, come
sono gli esempi A 3 5, B 5 4 ... Ho creduto
riflessione, che nel penultimo
questo Articolo gli accordi
A 3 5, B 3 5 4 si sono considerati
come propri del Tuono minore
A uno naturale e fondato sulla
prima corda, gli altri artifiziali
del maggiore e fondato sulla
corda 2da laddove ora mutata
faccia si riguardano come na-
turalmente convenienti alla
corda grave e quinta del
Tuono minore C; egli è
facile da capirsi, che i medesimi
passaggi ed altri di simil...
passaggi quantunque in apparenza
identici, sono però di sostanza
assai differenti. Metto dunque
sotto gli occhi de' Lettori i passaggi
di cui si tratta, collo stesso
metodo da me praticato nei due
ultimi Articoli, farò poscia
sopra ciascuno di essi le dovute
avvertenze, e ne verrò
alle esempi, dai quali si vedrà
che gli accordi antecedenti, che accompagnati
con essi compongono i nostri
passaggi.

passaggi ... si muovano come ap-
partenenti al Tuono C minore
... G maggiore

Passaggi dai sette accompti. naturalmente spettanti ai Tuoni subordinati C minore, G magre. che accettano [illegible] scala, e dagli accompagnti artificiali che accompti. naturali rappresentanti all'accordo E 5/3# corrispondente alla 5ta corda del Tuono principale A per Terza minore

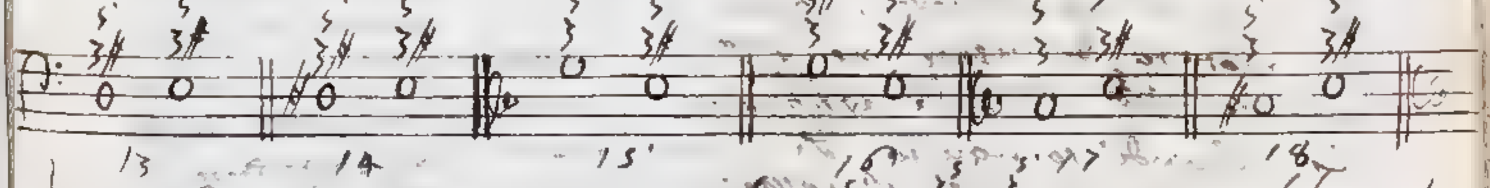


Passaggi dai tre accompagnti. A 5/3 C 5/3 B 5/3# generanti il Tuono subordinato C per Terza minore e dagli artificiali propri di esso Tuono, che gli rappresentano, all'accordo artificiale del primo genere E 5/3# il quale compete alla quinta corda del Tuono principale A per Terza minore



Passaggi dall'accompagnto naturale E 5/3# comune ai due Tuoni C minore G magre. e dagli accompagnti artificiali, che lo rappresentano, all'accordo artificiale del primo genere E 5/3#, il quale alla 5ta corda di Tuono principale A per Terza minre.

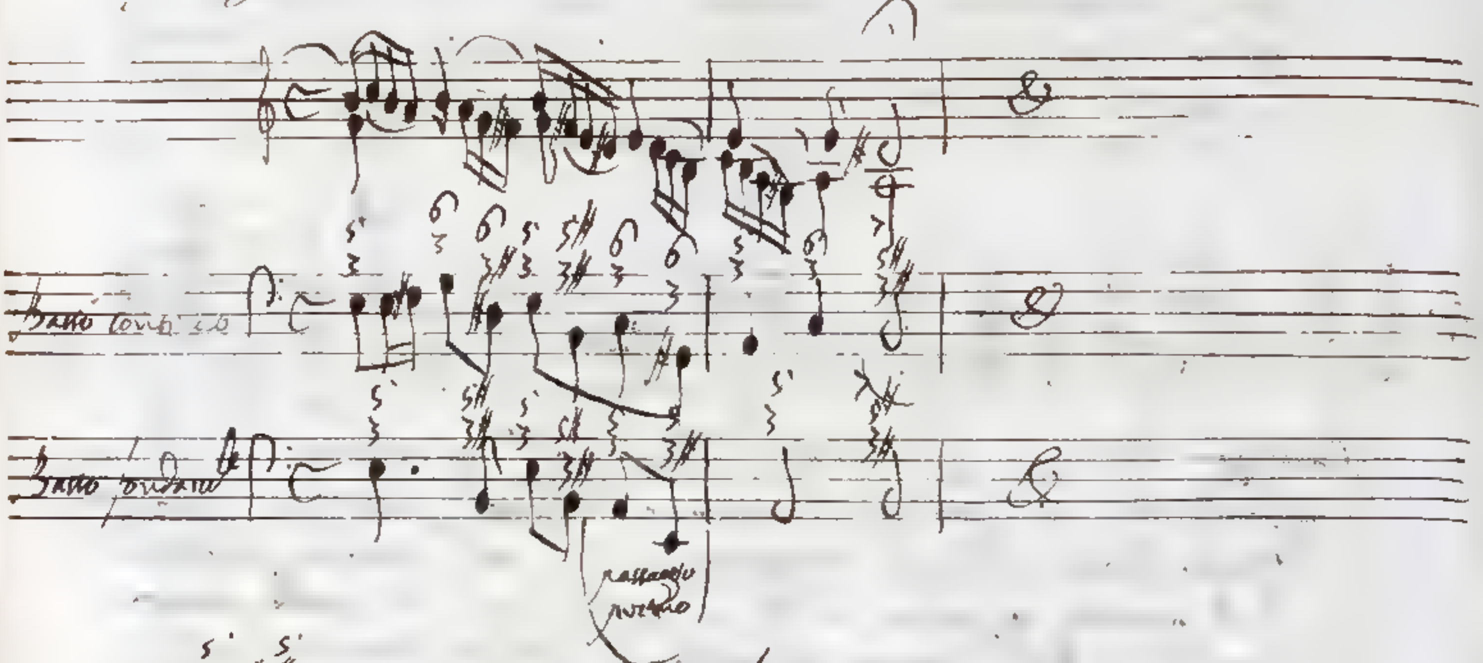
[illegible]



Passaggi dai tre accompagnti E 5/3#. G 5/3 C 5/3 generanti il Tuono subordinato G per Terza magre. e dagli artificiali, che gli rappresentano, all'accordo artificiale del primo genere E 5/3#, il quale compete alla quinta corda di Tuono principale A per Terza minore.

1° A 3 5 C 3# 5 tra i esempio, chi io propongo di un tale squisito passaggio, egli è del Sig.r Giuseppe Tartini

* Dall'accompagnam.to 5 3 di Terza mino e Quinta naturalmente proprio della quarta corda A del Tuono minore C, all'accompagnato artificiale perfetto della 5ta corda E del Tuono minore A.



3.zo A 3# 5 C 3# 5. La terza corda artifiziale C# è stata introdotta nel Tuono minore A in grazia di ascendere dalla quinta corda B alla settima artifiziale D# oppure al rovescio di discendere dalla settima corda D# alla quinta B o Diatonicamente e per via di due Tuoni, o Cromaticamente e per via di quattro Semituoni. Ora modulando il nostro passaggio 3zo dal Tuono C al Tuono A tutti e due minori, non c'è motivo di usare nel 1mo accordo A3# la corda artifiziale C#. Quindi io non so di aver mai osservato il passaggio 3zo nelle Composizioni di Musica, in cui qualora si faccia passaggio dall'accompagnato perfetto della quarta corda A del Tuono minore C, all'accompagnato

perfetto

perfetto artificiale della quinta corda C del Tuono minore A, si dà cagione alla nominata quarta corda A l'accompagnto naturale e comune ad amendue i Tuoni di Terza minore e [illegible].

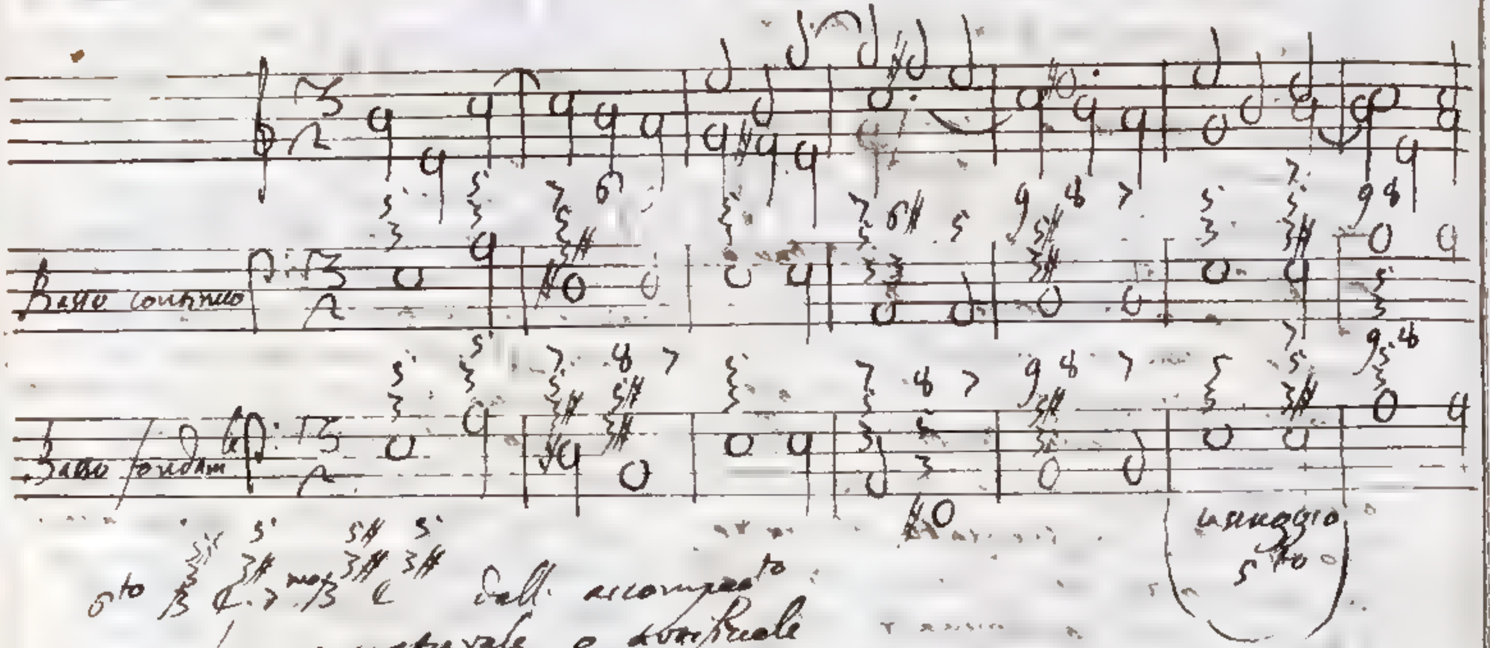
2do* A# C#. 4to A# C# passaggi viziosi:

Abbiamo osservato in tutti e tre gli ultimi superiori Articoli che mentre il Tuono minor C faccia figura di subordinato ai Tuoni A minore C maggiore, debbono usarsi con parsimonia e cautela grande quegli accordi ne' quali a luogo la corda A# [illegible] posta in [illegible] dal Tuono minore B, il quale non è subordinato ai Tuoni principali A minore C magre. Fatto sentire all'orecchio per qualche tempo il Tuono C, e scemata in parte la memoria dei Tuoni principali, non si può condannare che si usi la corda A#, purchè essa sia posta in mezzo da accompagnamenti propri del nominato Tuono C. Il presente discorso dà a divedere il difetto de' nostri passaggi 2do, e 4to. Facendosi in essi ritorno al Tuono G al Tuono A ambi minori, l'accompagto. consto. C# proprio dei Tuoni A fa chiaramente comprendere all'uditorio esservi tolta [illegible] la corda A# contenuta nell'accordo antecedente da un principio ignoto e che non à subordinazione al Tuono minore A al qual [illegible]

5to. C C# dall'accompagnto perfetto naturale

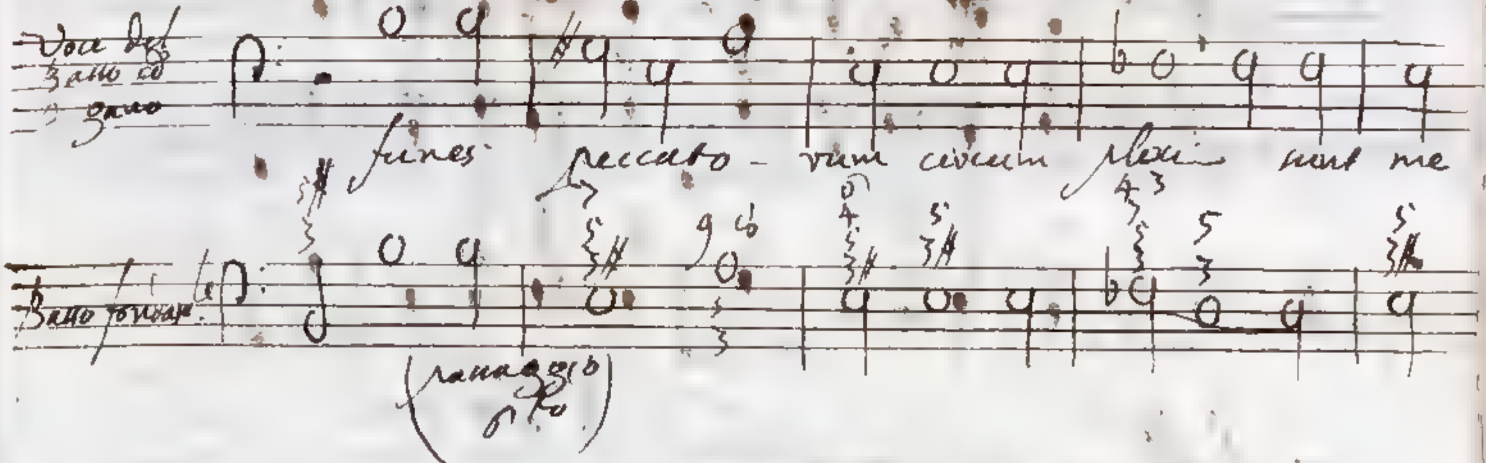
* Nel nominato passaggio 3° A# C# 227
accordo A# può [illegible] parimente figura di artificiale del 2do genere del Tuono maggiore G. Ora anche [illegible] tale aspetto il nostro passaggio vuol essere escluso dal Contrappunto. La cadenza che [illegible] si fa dalla 4ta alla 5ta corda, la quale specialmente ne' Tuoni magri più frequentemente in vece della quarta corda naturale si adopra l'artificiale crescente per un Diesis, ha dato adito in Musica alla mentovata quarta corda artificiale. Essa cadenza relativamente al Tuono magre G è la seguente C# D [illegible] detta per tal mezzo la quarta corda artificiale per esempio C# se ne servono [illegible] anche nell'accordo artificiale del 2do genere A#, dal quale si [illegible] più lo porta a D# viene apparentemente imitata dal passo A# D# una cadenza perfetta. L'orecchio pertanto è in fatti messo avvertito del movimento melodico C# D, che è il fondamentale della cadenza dalla quarta corda artificiale alla quinta, che quando viene [illegible] di accompagto A#, [illegible] quella parte che tocca il C [illegible] D nel [illegible] accompagto. Questo succedendo nel passaggio 3°. A# [illegible] nè l'accordo D# nè veruno altro proprio del Tuono magre G, che in se contenga la corda D, ma in sua vece l'accompagto C# estraneo al Tuono e [illegible] che non ammette [illegible] chiaro apparisce il motivo per cui l'orecchio non può gradire, che a caso e senza ragione si sia intromessa nell'accompagto A# la quarta corda artificiale C#.

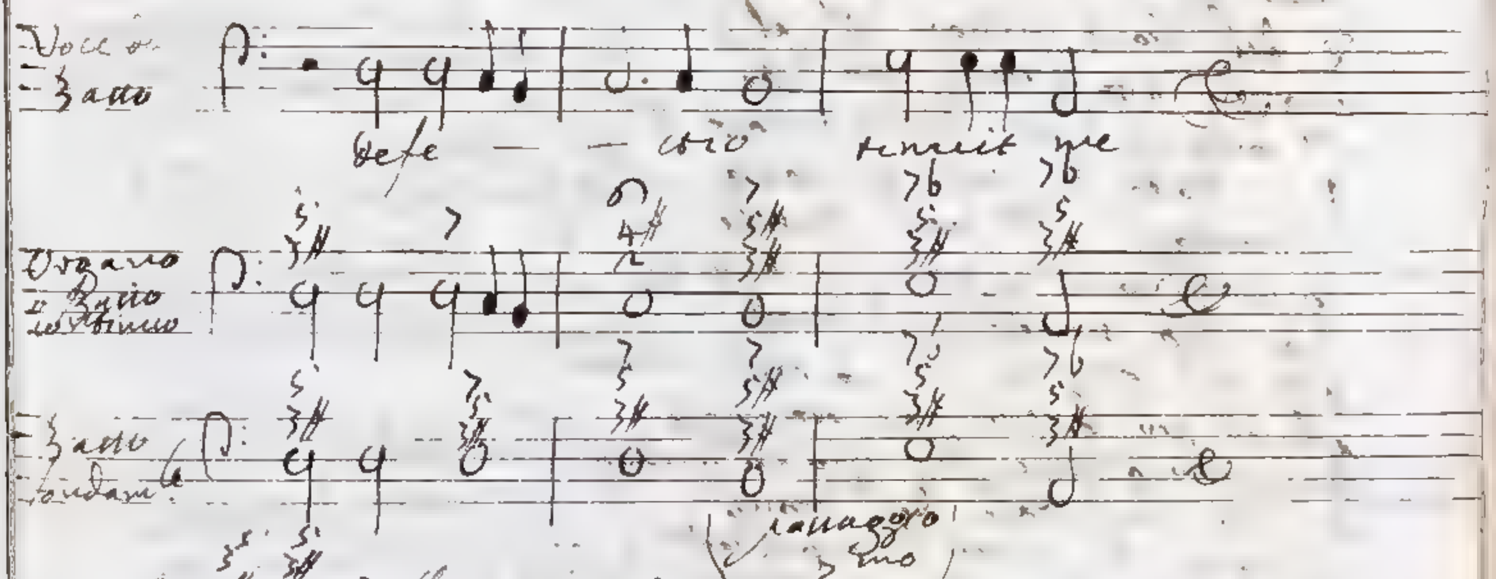
naturale della 7ma corda C[illegible]
del Tuono minore. Dello stesso
nome all'accompagnto artifi-
ziale perfetto della quinta
corda C del Tuono minore
A. Un tale passaggio fre-
quentissimamente si incontra
nei Contrappunti. Esempio, ch'è
del Corelli, frammento 8vo
Suonata 7ma della Opera terza



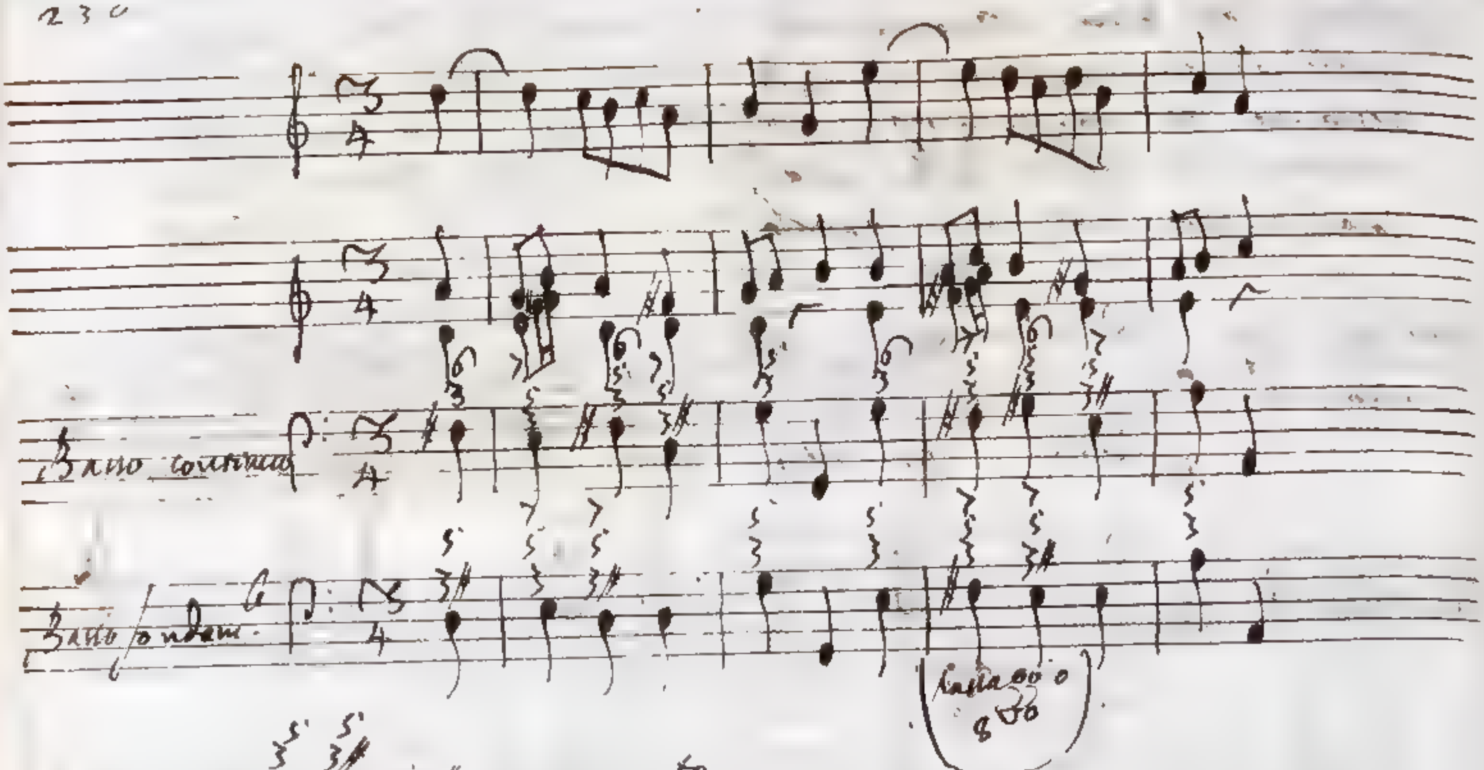
6to $\frac{5}{3}$ $\frac{3\#}{C}$. 7 $\frac{5\#}{3\#}$ 5 $\frac{3\#}{C}$ dall'accompagnto
perfetto o naturale o artifiziale
proprio della quinta corda,
e il $\frac{5}{3}$ del Tuono minore C, alli
accordo artifiziale perfetto proprio
della quinta corda E del
Tuono minore A. Ammirai
i nostri passaggi 6to. e 7mo
sono si osservano adoprati
spessissimo nelle Musiche com-
posizioni. Gli esempi che
ne reco gli ho estratti dal
Salmo De Terra Memor esto
verbi tui servo tuo composto
a otto voci dal Sig.re Francescantonio
Calegari soggetto oltre modo be-
nemerito della Musica per
la scoperta fatta, che tutti gli
accordi che si adopravano nei
Contrappunti o sono consonanti
perfetti

profatti di Terza e Quarta ne' quali bene spesso una o più di-ssonanze si aggiungono, o deri-vazioni da essi: della qual cosa a suo luogo farò parola.

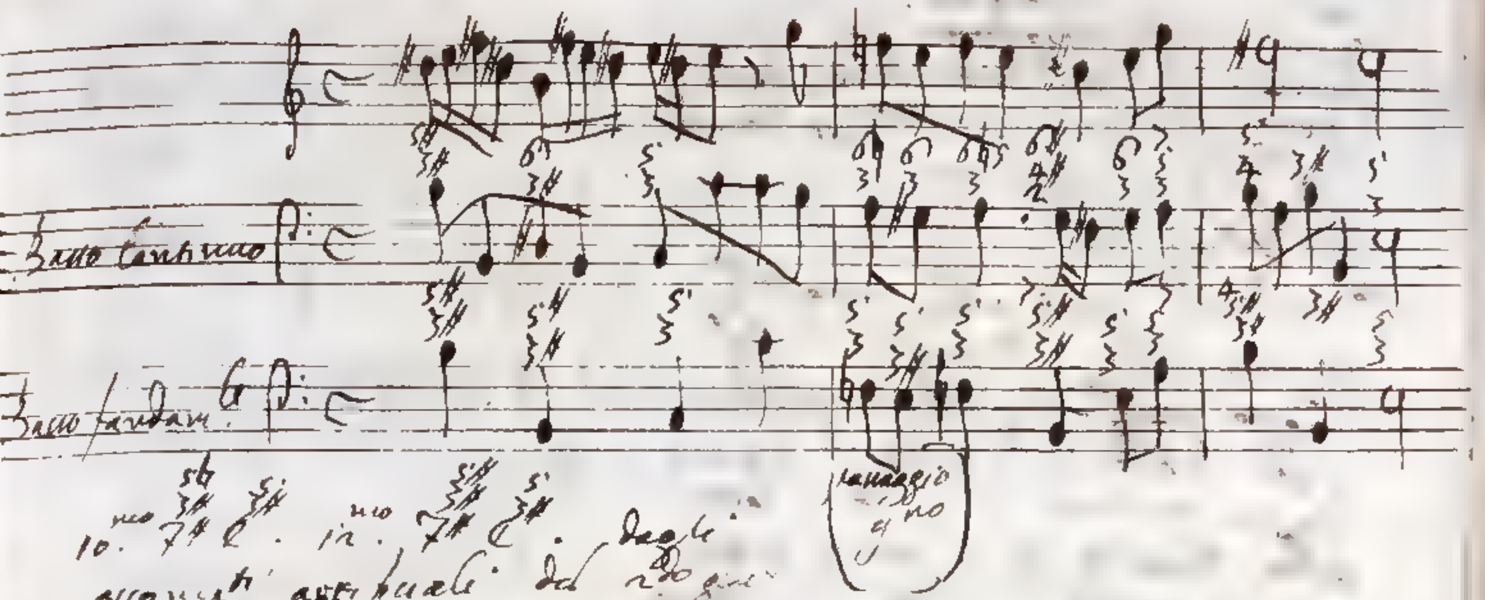




Quì 7♯ è dall'accompagnato di Terza e Quarta ambe minori naturalmente competente o alla 2da corda del Tuono minore o alla settima del maggiore, ed alla accompagnato specialmente proprio è 3♯ proprio della 4ta corda del Tuono minore A. Il nostro passaggio è buono, ma cede in perfezione e riguardo all'armonia e riguardo alla melodia ai passaggi 3mo, 8to e 7mo. Veggasi l'esempio.



9.no 7 $^{5}_{3}$ C $^{5}_{3\#}$ dalle accompagnato per=
fetto della 2da corda artifiziale
del Tuono minore C, al
7 accordo artifiziale C 3# della
5ta corda G del Tuono minore
A. Molto più vago si incontra
il passaggio 9.no nelle Musiche
composizioni, attesochè rimanda
l'orecchio succedere l'accordo
C3# all'accordo 7^{5}_{3}, ci vede questo
almeno per 6 più non artifiziale
del 2do genere del Tuono minore
C, ma naturale del Tuono
minore A, a cui l'accompagnato
conseguente appartiene. Nel sottoposto
~~[illegible]~~ esempio però non in=
ganna come in cui gli accordi
che precedono, e che susseguo=
no l'accordo 7 danno
chiaramente a divedere,
esser questo come artifiziale
del 2do genere del Tuono
C per Terza minore



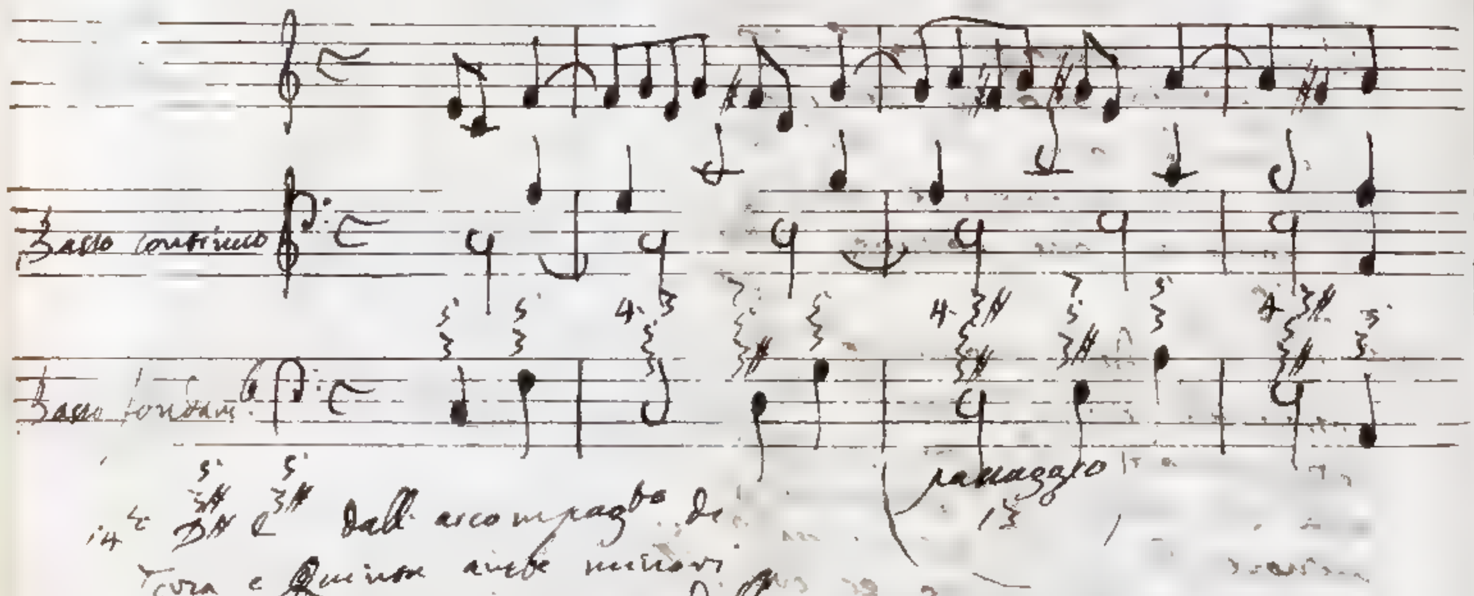
10.mo 7♯ C. 11.mo 7♯ C. degli accomp.ti artificiali del 2.do genere di 7♯ di Terza magg.re e Quinta minore l'altro 7♯ di Terza mag.re e Quinta propria della seconda corda 7♯ del Tuono minore C, al solito accordo 6 3♯, che artificialmente compete alla 6.ta corda del Tuono per Terza minore A. Ambedue i passaggi 10.mo 11.mo nel primo, secondo dei quali si evita la corda A♯, son difettosi per la ragione addotta in parlando dei passaggi 2.do e 4.to

11.mo 7♯ C 3♯ dalli accompag.to 7♯ artificiale del 1.mo genere di Terza minore, e Quinta spettante alla 2.da corda 7♯ del Tuono minore C, alli accompag.to 5 3♯ artificiale del primo genere che per esser spesso si adatta alla 6.ta corda C del Tuono minore A. Volendo passare dalli accomp.to di Terza e Quinta che a per bene la seconda corda 7♯ del Tuono minore C, alli accomp.to 5 3♯ proprio del Tuono minore A, non ci è ragione di adoprare la sesta corda artificiale C♯ la quale come abbiamo osservato nella annotazione al passaggio 3.zo

232

13. 20 ci è stata ~~insinuata~~ insegnata nel Tuono minore C. per ascendere dalla 5ta corda, B alla 7ma artifiziale D# nel 4. rovescio per distinguere da D# a B.

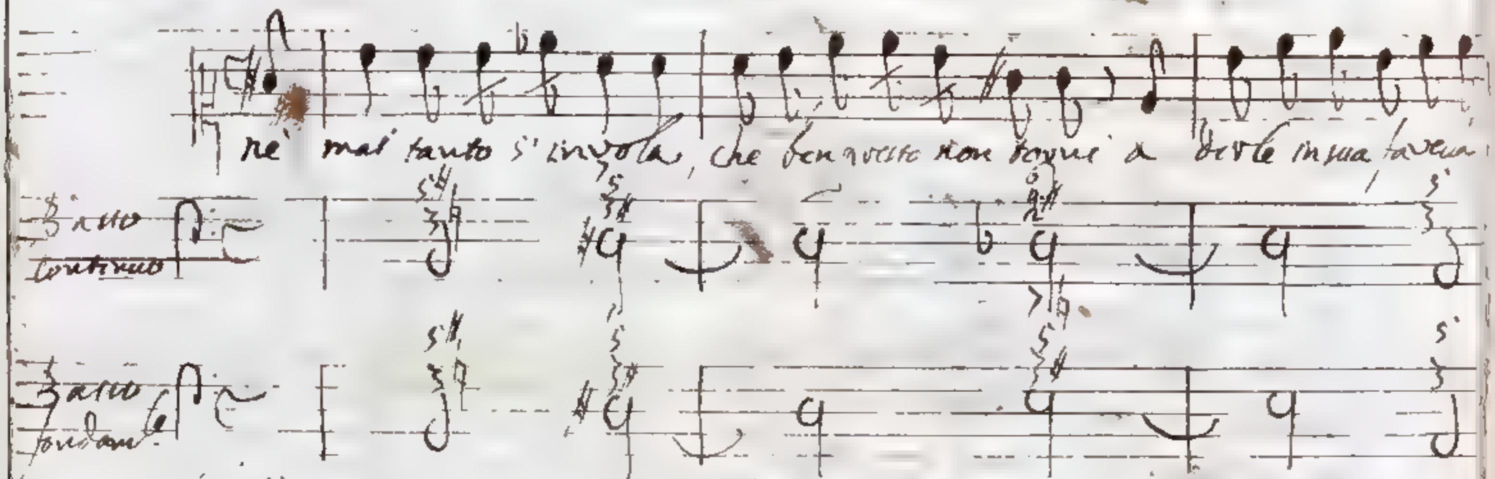
13. 20 5/3# C 5/3# dall'accompagnato perfetto della 5ta corda D del Tuono maggiore G. all'accordo perfetto ed artifiziale C 5/3# della 5ta corda C del Tuono minore A. Familiare alla Musica è il nostro passaggio, siccome quello in cui si unisono con savie eleganza l'armonica e la melodia. Mi à somministrato il seguente esempio una Suonata per Organo del Sigr. Antonio Lotti.



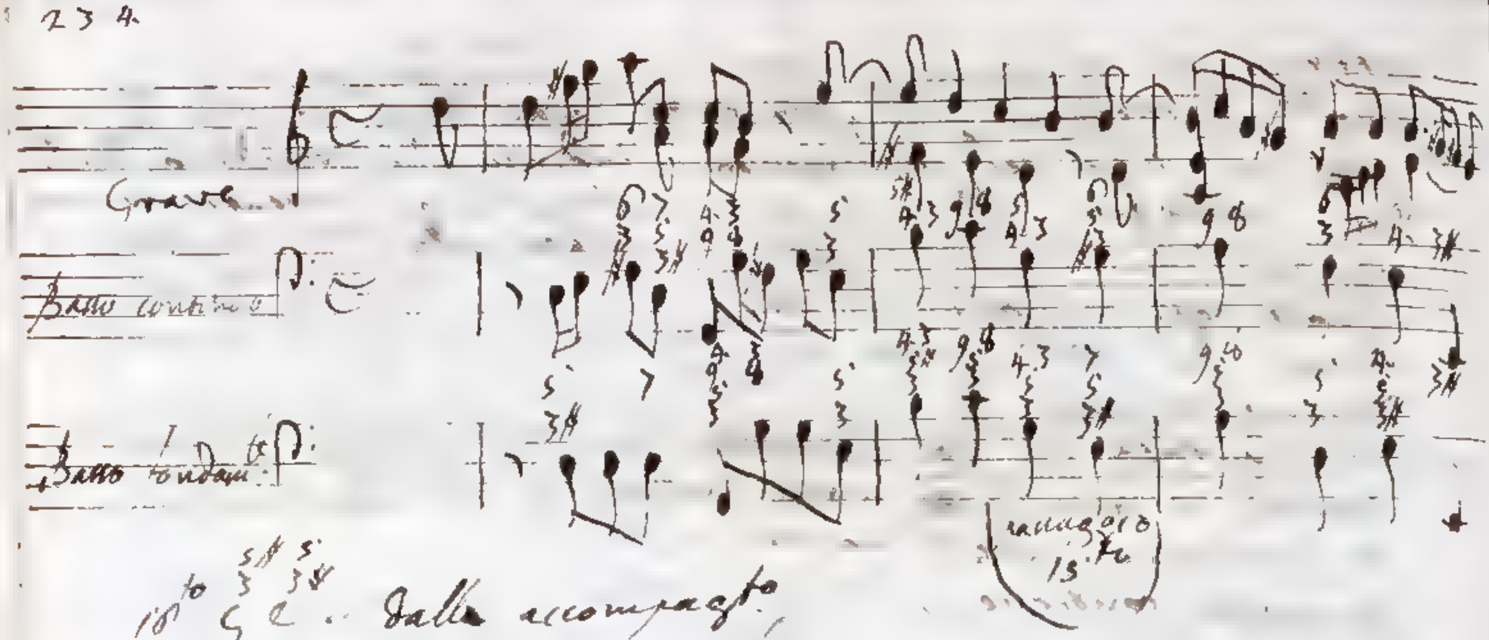
14. 5/3# D# C 5/3# dall'accompagnato di Terza e Quinta ambe minori che viene spesso accettato dalla 7ma corda artifiziale D# del Tuono minore E, all'accordo perfetto ed artifiziale C 3# della 6ta corda C del Tuono maggiore A. Quando che l'accompagnato susseguente C 3# proprio del Tuono minore A dà per 6 [illegible] a cadere all'ottava, proprio anch dello stesso Tuono, ed artifiziale.

artificiale del sud.to genere et accom-
pag.to susseguente 5/3#, ma ancorchè il passo 5/3# è una di quelle
cadenze, che vengono dalla
4.ta corda ammettendosi per una
diesis alla 5.ta, un poco
uso si fa nel contrapunto.

Del passaggio 14.to il quale
suppone, che si accordo 5/3#
appartenga in figura di arti-
ficiale del pred.to genere al
Tuono minore C. Da
una Cantata del Sig.r Benedetto
Marcello è preso il seguente pezzo
di recitativo, che il nostro
passaggio contiene



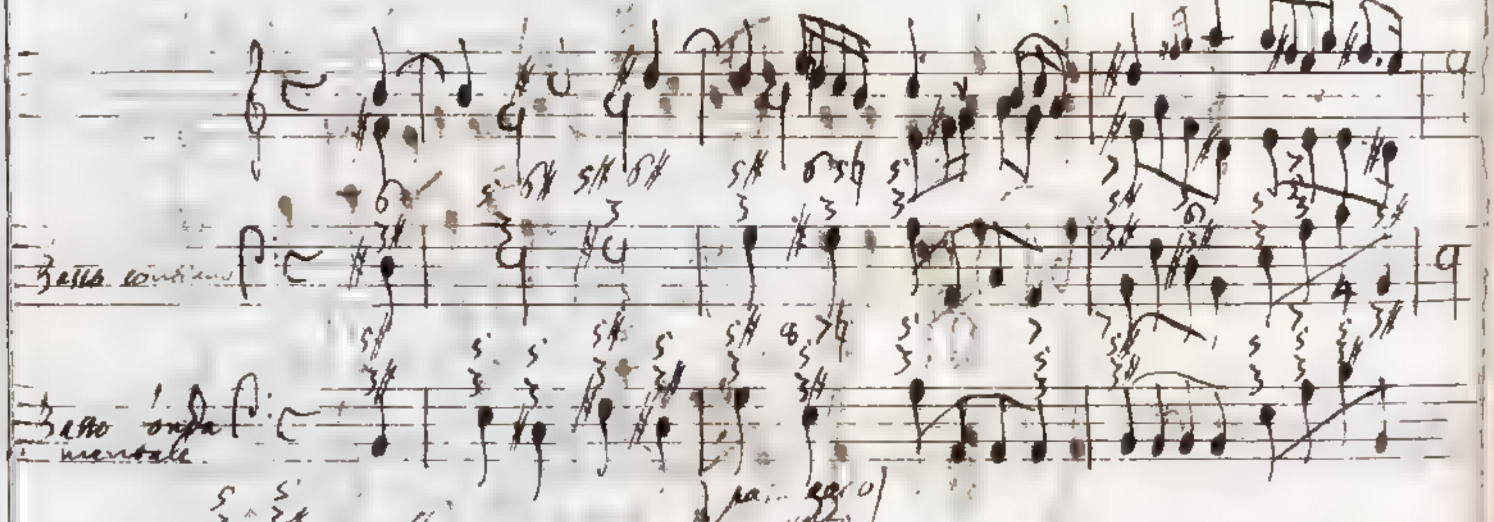
15.to 5/3 C# dall'accompag.to perfetto
della prima corda del Tuono
mag.re G, all'accordo perfetto
co' artificiale 5/3# della 5.ta
corda C del Tuono minore
A. Questo passaggio è elegante
ed assai frequente. L'esempio
io l'ho trascritto da una Grave
della seconda Scena dell'opera prima
del Sig.r Giuseppe Tartini.



18° 5#/3 5/3# G C .. dalla accompagto. di terza magg.e e Quinta ambe magg.ri che può convenire alla seconda corda G del Tuono minore C, ed accompagto 5/3# essenzialmente proprio della Quinta corda G del Tuono minore A. Non si mai di avere osservato in alcuna composizione il passaggio di cui si tratta. L'accordo di Quinta magg.re 5/3# G è, come un volte notato, di natura pungente, [illegible] de i compositori anno la mira di usarlo nelle maniere più ovvie, e senza contrire il Tuono C, onde ecc venga notato dall'orecchio meno che sia possibile. ~~Queste~~ Tutte queste cautele ~~[illegible]~~ non si [illegible] vengono nel passaggio p.sto e certamente la modulazione in esso composta del Tuono minore C al minore A si rende non poco contrario l'accordo 5/3# G G: non ostante però io non saprei di parere di escluderlo il nostro passaggio assolutamente dal Contrappunto.

La corda

la corda D#, che à luogo negli accompag.ti di Quarta mag.re C3#, ella è comune ai due Tuoni minori ~~[illegible]~~ di A, e appartenendo, ai quelli in figura di artifiziale del primo genere ed a questo in figura di artifiziale del 2do genere. Su ambo i nominati Tuoni ama essa ~~[illegible]~~ di ascendere in E, il quale effetto ottenendosi nel passaggio isto, ciò serve a renderlo non del tutto disgradevole. Considera si legge l'esempio

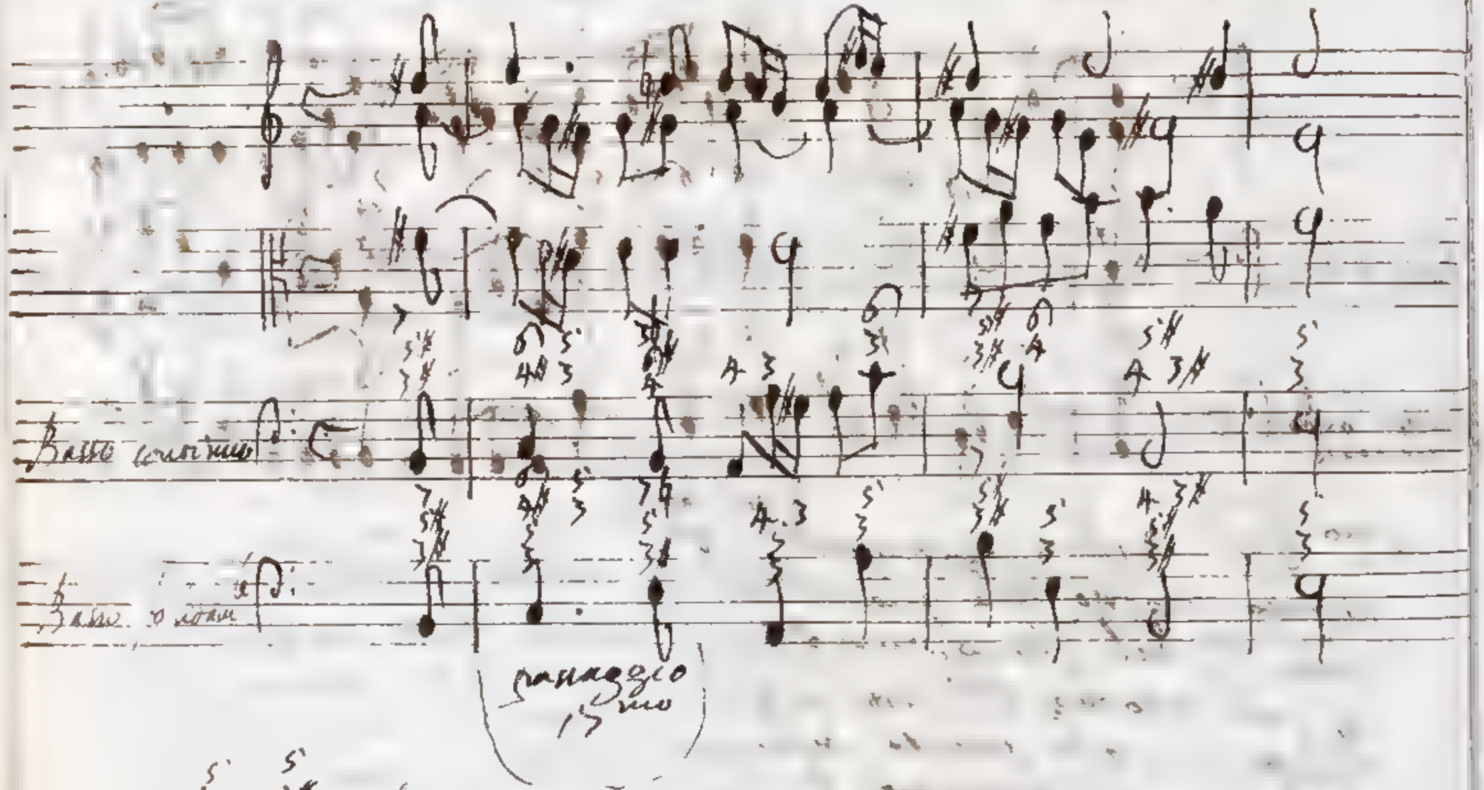


17.mo C E dalli accompagnamenti perfetto proprio della quarta corda E del Tuono mag.re G, all'accordo 6 3# artifiziale spettante alla quarta corda A del tuono minore A. ... il passo melodico ... fra alli in sù C ♮ si noverà da i più che non si ... il passaggio C 3 5 C 3# non grati, il sequenza ... e con ... quando l'accordo C anche appartiene al Tuono mag. e come abbiamo notato del torcolo

i più poco ancora

23.6.

ancora dovrà aver l'uso del
passaggio 13mo C 5 3# , in cui
(supponendosi l'accordo C 3 5
proprio del Tuono maggiore
C, ossia del Tuono minore
E, che de loro accompagni naturali si
hanno una vicendevol presenza)
si viene a far il passaggio
dal Tuono ~~[illegible]~~
~~[illegible]~~ magre
G oppure dal Tuono minore
E al parimente minore
A, che non ha comune la
Scala. Esempio.



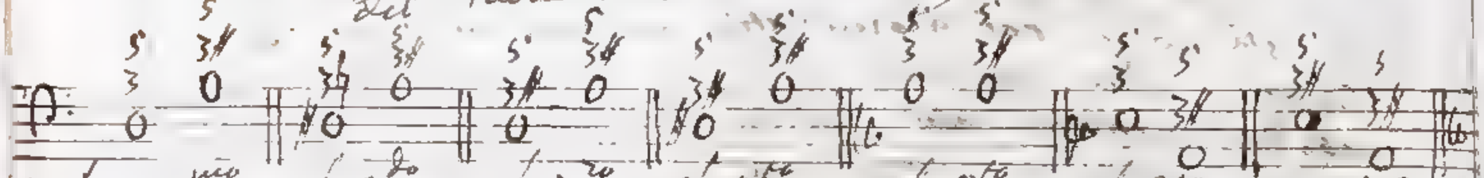
14.vo C# 5 3 C 5 3# dall'accompagnamento
di Terza e Quarta ambe minori,
proprio e della sesta corda artifi
ziale del Tuono minore E, e della
quarta corda artificiale del Tuono
magre G, all'accordo C 3# artifi
zialmente spettante alla 5ta corda
del Tuono A per terza minore.
Sotto qualunque de' due aspetti
si prenda l'accordo C 3 5, il
nostro

nuova passaggio è difettoso e da
non usarsi. Vegga il lettore le
ragioni da me addotte, ed in
li esclusione del passaggio
3^{za} $A^{3.tt}$ 3^{tt}, e le addotte nel
passaggio 4ta 3^{a} C^{tt} C^{3tt}.

Due sono i Tuoni minori subordinati
ai Tuoni principali A minore
C magg.re cioè a dire E, D,
e conseguentemente due sono
gli accordi artificiali del primo
genere B^{3tt} A^{3tt} competenti
alla 5ta corda dei nominati
Tuoni. Ora seguendo il
metodo incominciato metterò
sotto gli occhi dei lettori una
serie di (18) passaggi simili
ai considerati nel presente
Articolo i quali si portano
dagli accompagnam.ti naturali
ed artificiali propri dei
Tuoni principali A minore,
C magg.re all'accompagnam.to
A^{3tt} che artificialmente si
addatta alla 5ta corda A del
Tuono minore subordinato D.
Non farò mica lo stesso dei 18
passaggi anch'essi simili agli
antecedenti, dei quali è frutto
ovvero di saltare su dagli
accordi naturali ed artificiali
dei Tuoni B minore D magg.re
finiti sussistere all'accordo
artificiale B^{3tt} rispondente
alla 5ta corda B del Tuono subordinato
minore E. Il metodo
stesso che mi sono proposto mi
addetta l'ommissione dei nominati
passaggi, essendo mio
istituto di discorrere di quei
soli ~~passaggi~~, ~~i quali~~ che non si
vagano fuori dai sei Tuoni
dei principali C magg.re A minore,
e quattro subordinati G magg.re
E minore,

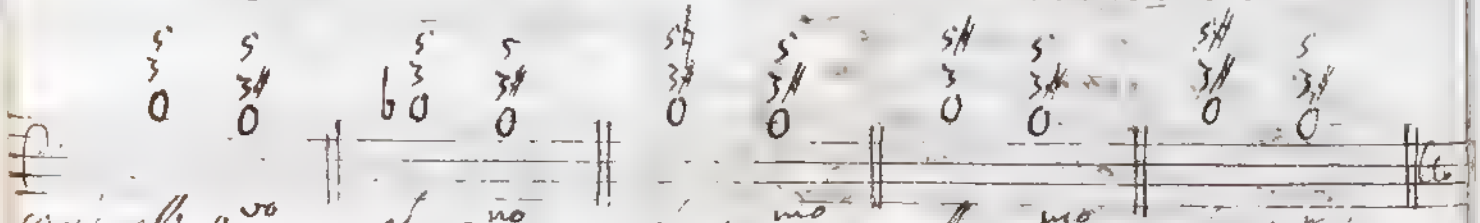
C minore, F magg.re D minore,
fra i quali avvanno ... nove
a contano. B per Terza minore
D per Terza maggiore.

Passaggi simili ai (28) dei quali di cui nel presente Articolo si è fatto parola, i quali dai sette accomp.ti naturalmente spettanti ai Tuoni principali A minore C maggiore che accettano la stessa scala, e dagli accompag.ti artificiali con accompagti naturali dei provenienti si portano all'accordo A3# artificiale del 1mo genere rispondente alla quinta corda del Tuono subordinato D per Terza minore.



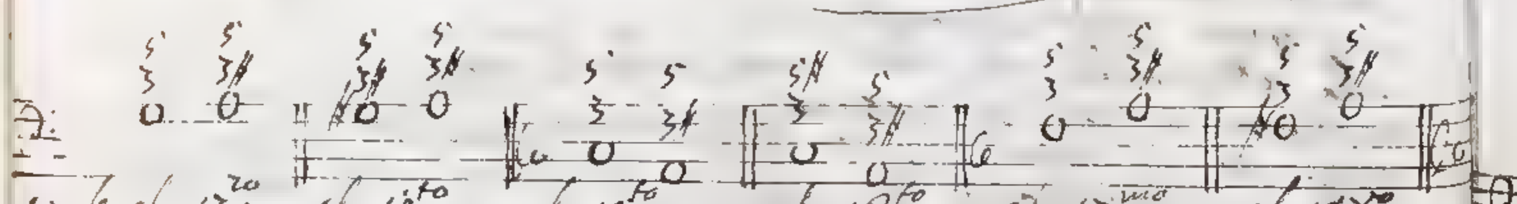
simile a 1mo al 2do al 3zo al 4to al 5to al 6to al 7mo

Passaggi dai tre accomp.ti E3. A5. C5 generanti il Tuono principale A per Terza minore, e dagli artificiali propri di esso Tuono, che gli rappresentano all'accordo artificiale del 1mo genere A3#, il quale compete alla quinta corda A del Tuono subordinato D per Terza minore.



simile all' 8vo al 9no al 10mo all' 11mo al 12mo

Passaggi dall' accompag.to naturale E3 comune ai due Tuoni A minore C mag.re, e dagli accomp.ti artificiali, che lo rappresentano, all'accordo artificiale del 1mo genere A3#, il quale si attribuisce alla quinta corda A del Tuono subordinato D per Terza minore.



simile al 13zo al 14to al 15to al 16to al 17mo al 18vo

Passaggi dai tre accompag.ti G3. C3. F3 generanti il Tuono principale C per Terza mag.re e dagli artificiali che gli rappresentano, all'accordo artificiale del 1mo genere A3# il quale compete alla quinta corda A del Tuono subordinato D per Terza minore.

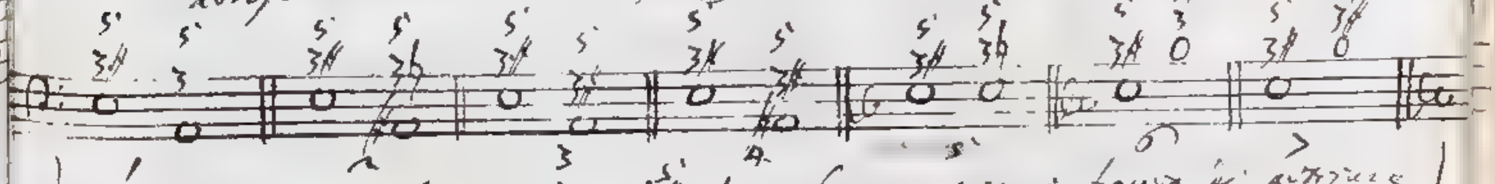
Dei passaggi

Dei passaggi dall'accordo 3# corrispondente alla prima corda del Tuono principale A per Terza minore ai sette accompag.ti naturali spettanti ai Tuoni subordinati C minore, G magg.re che accettano la stessa scala, ed agli accomp.ti artificiali coi accomp.ti naturali rappresentanti.

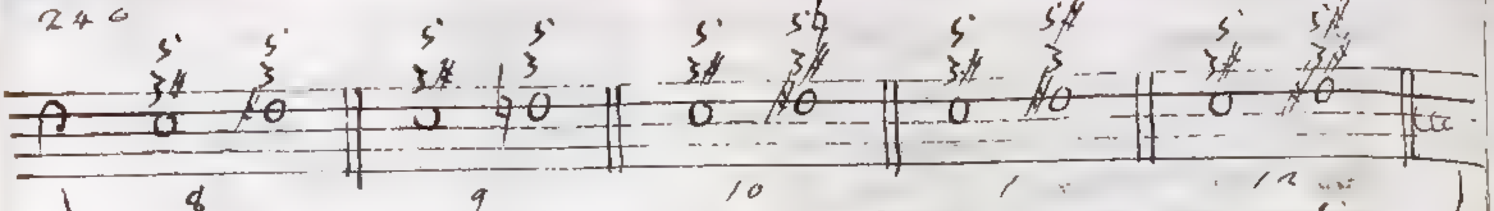
9

Diciotto passaggi che somministrano la materia al presente Articolo, non sono che i veri prodotti degli alteranti, dei quali nell'Articolo antecedente si è parlato. Quelli modulano dai Tuoni subordinati C minore, G magg.re accettanti la medesima scala all'accordo 5 3# artificialm.te avanzato della 5ta corda E del Tuono principale A per Terza minore, e questi all'incontro si partono dal mentovato accordo 3# ai Tuoni C minore, G magg.re. Lungo sotto gli occhi di chi legge i primi diciotto passaggi, valendosi dell'ordine negli ulteriori Articoli praticato.

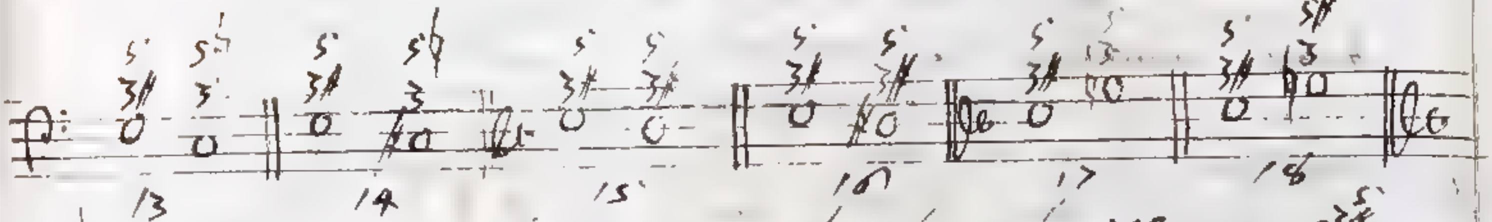
Passaggi dall'accordo 5 3# rispondente alla 5ta corda del Tuono principale A per Terza minore ai sette accomp.ti naturalmente spettanti ai Tuoni subordinati C minore, G magg.re che accettano la stessa scala, ed agli accomp.ti artificiali coi accompagnamenti naturali rappresentanti.



Passaggi dall'accordo 5 3# il quale compete in figura di attrice del primo genere alla 1ma corda del Tuono principale A per Terza minore, ai tre accomp.ti A 5, C 5, B 5# generanti il Tuono subordinato C per Terza minore, ed agli artificiali propri del nominato Tuono coi accompag.ti rappresentanti.



Passaggi dall' accordo artifiziale del 1mo genere C 3# 5 corrispondente alla 5ta corda E del Tuono principale A per Terza minore, all' accompagnto. naturale 3# 5 comune ai due Tuoni subordinati E minore G magre. ed agli accompti. artifiziali, che lo rappresentano.



Passaggi dall' accordo artifiziale del 1mo genere C 3# 5 proprio della 5ta corda E del Tuono minore A ai tre accompagnti. C 3 5. 3# 5. G 3 5 generanti il Tuono subordinato G per terza magre. ed agli artifiziali che gli rappresentano.

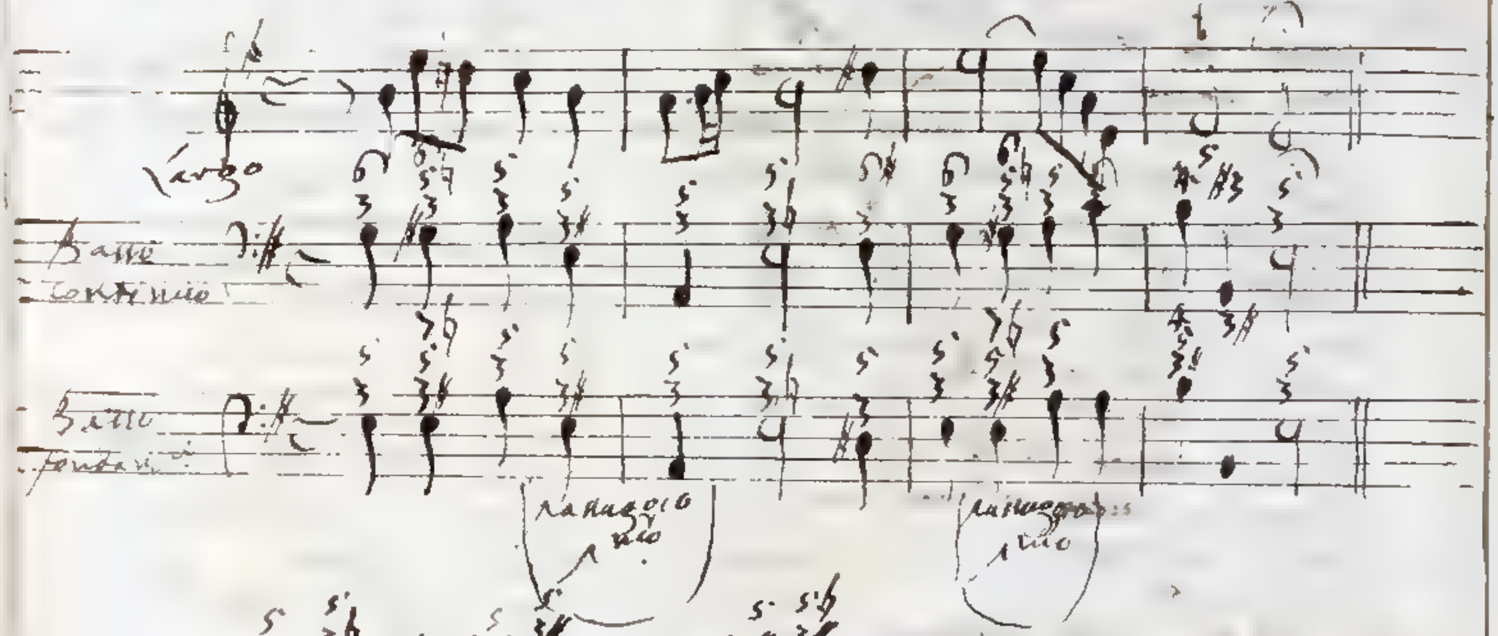
Prima di mostrarvi alle solite annotazioni intorno i nostri 18 passaggi, invito il Lettore a richiamare a memoria ciò che ho detto nel penultimo Articolo de' vari cangiamenti di quei passaggi di cui in esso trattavasi, i quali tutti ~~nostri~~ dall' accordo C 3# realmente spettante al Tuono minore A, si portano agli accompagnti. propri e del nominato Tuono, e del Tuono magre. G, che con il primo ha comune la scala.

Ciò che ivi ho avvertito in particolare, generalmente verificasi di tutti questi passaggi, nel primo accordo de' quali ci entra la settima corda artifiziale

finali in un Tuono minore, cioè
a dire G♯ relativamente al Tuono
minore A modello e norma di
tutti i Tuoni di simil natura.
Quando pari a [illegible] chiarezza e
della Armonia degli accordi
componenti, e del passo reciproco
dall'uno all'altro accordo
ricorrono di prima luogo due
passaggi nel secondo accordo
ognuno dei quali ci si rivede
la corda A. Tocca il secondo
ultimo ai passaggi nel di cui
susseguente accompagnato, si vi
trova la corda G♯. Al
primo rango appartengono
i passaggi, il cui secondo accordo
porta ammette la corda settima
naturale G. Finalmente la
quarta co' suprema sede ai
due passaggi compete, nel
susseguente accordo de' quali
non si vanta, né la prima
accidentale corda A, né
la nativa o artificiale
G♯, o naturale G.

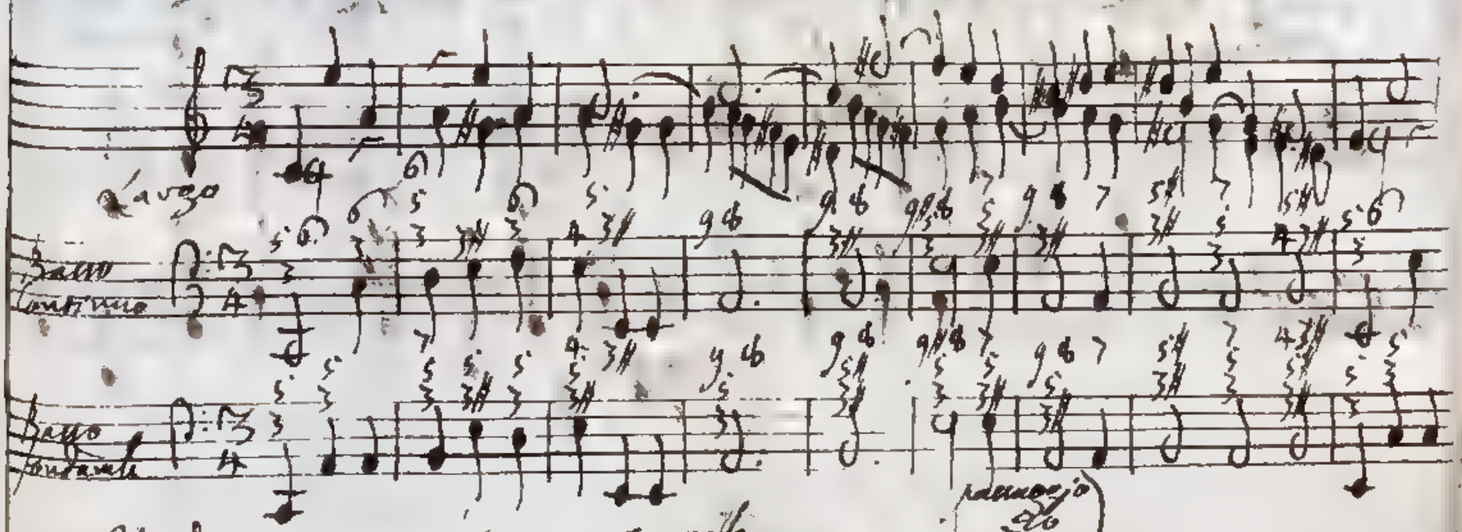
[illegible]mo $C^{3\#}_{5}$ A^{3}_{5} dati accompagnato.
$C^{3\#}_{5}$ artificialmente spettante
alla 5ta corda C del Tuono
minore A, allora [illegible]
A^{3}_{5} avendo della quarta corda
A del Tuono C per terza
minore. Succedendo alli $^{3}_{5}$
accompagnato $C^{3\#}_{5}$ l'accordo A
ovvero la attribuita al
Tuono minore A, e giudica
il passaggio di primo rango
$C^{3\#}_{5}$ A^{3}_{5} una cadenza perfetta
nel menzionato Tuono A
per terza minore. Egli
è però vero che ad A^{3}_{5}
ponno far succedere accordi tali
che

che il secondo trattasi proprio del Tuono minore C, non essendovi ripugnanza, come altrove s'avverte, che un dato accordo prima di un Tuono, indi ad un altro, si riferisca, purchè siavi fra essi Tuoni una qualche relazione armonica. Veggasi l'esempio da me trascritto da un Largo della Suonata 5ta della 1ma opera del Sigr. Giuseppe Tartini.



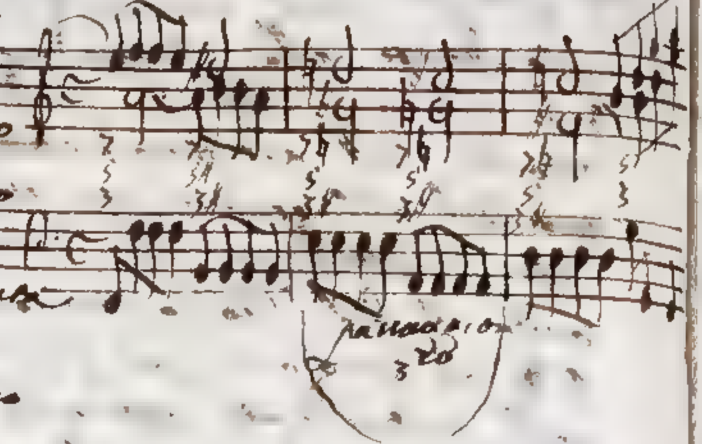
2do C 3# 5, A# 3♮ 5♮. 4to C 3# 5, A# 3#. 10mo C 3# 5, 7# 3# 5♮. 1mo C 3# 5, 7# 3# 5♮. Passaggi questi perchè udito l'orecchio l'antecedente accordo C 3# 5 proprio del Tuono minore A, evidentemente s'accorge che la corda armonicale A# contenuta in tutti i susseguenti accompagnamenti spettanti al Tuono minore C, si è posta in quella vece da un principale rimoto in oltre da un Tuono non subordinato al Tuono principale A per terza minore.

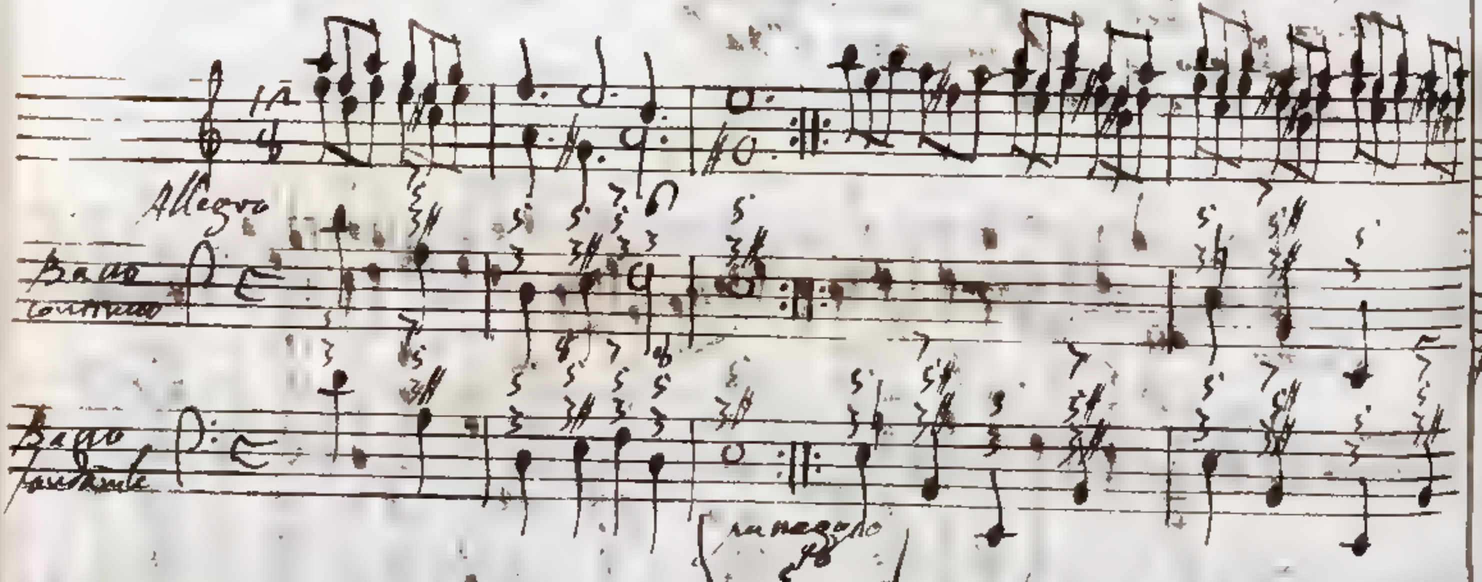
3.zo C 5 3# A 5 3# dall'accordo C 5# artifiziale del 1mo genere
rispondente alla straordina-
ria del Tuono minore A, all'
accordo A 5 3# artifiziale ord
ario del 1mo genere, che questa * o del 2do genere che viene
fiate vi si attribuisce, alla quarta tal volta eccettato dalla 2da
corda A del Tuono minore corda A del Tuono maggiore
C * Le ragioni sur cui G
nell' antecedente articolo
o deba la esclusione al passag-
gio A 5 3# C 5 3# non si ponno
applicare al suo inverso, ossia
al passaggio 3.zo C 5 3# A 5 3#. In
quello non ci è motivo da
usare C# o altra corda artifiziale
del Tuono minore C, o quarta del Tuono maggiore G
Non così in quello, potendosi
ad A 5 3# far seguire un accordo, # oppure la quinta corda
che contenga, o la settima corda D del Tuono mag.re G alla quale
artifiziale D# del Tuono C o ovvero anima, che si ascenda
per Tica minore, a cui si dalla quarta corda artifiziale
voglia mostrare Stratagemma: C# del nominato Tuono.
niente per mezzo della sua Il primo de sottoposti esempj
corda artifiziale C#, ~~#~~
~~[illegible]~~ l'o preso da un
Largo della nominata Suonata dell'
Opera 3za del Corelli, trasportandolo
per adattarvi il passaggio 3.zo dal
Tuono D al Tuono A anch'esso.



Il 2do esempio contenuto nella
Suonata 8va dell'Opera 3za del Sig.r
Andrea Zani.

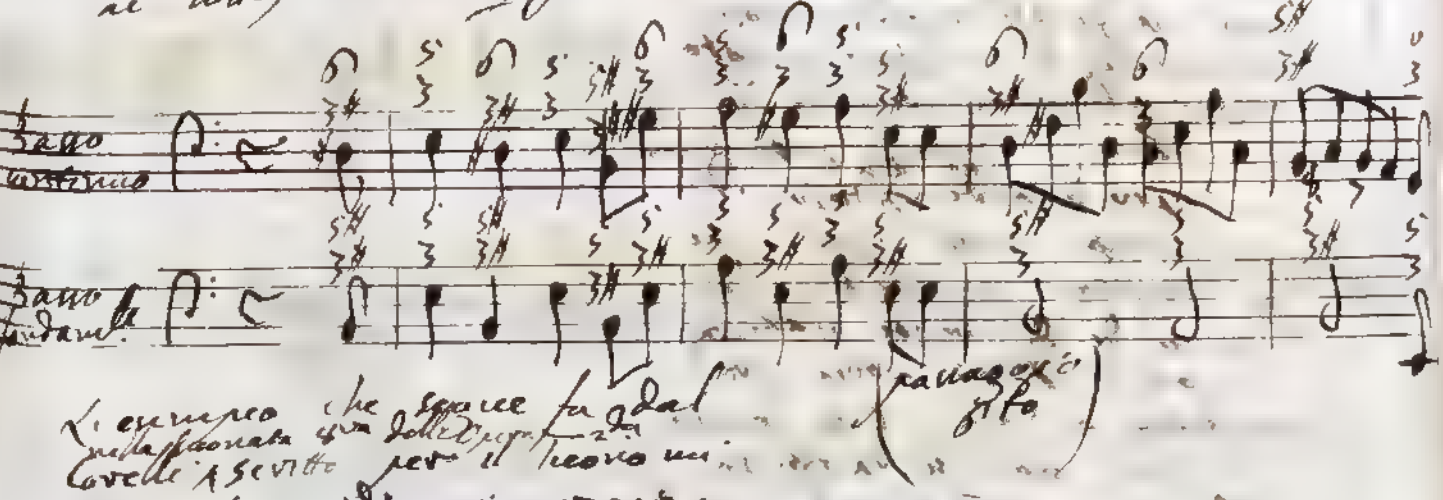
5to C$^{5}_{3\sharp}$ C$^{5}_{3\natural}$ dall' accordo anti-
finale del primo genere C$^{5}_{3\sharp}$ di
Terza magg.re e Quinta propria
della 5ta corda e del Tuono
minore A, all' accordo
C$^{5}_{3\natural}$ di Terza minore e Quinta
naturalmente competente
alla prima corda del Tuono
e per Terza minore. Il
presente passaggio che si
conta fra quelli del 3zo
rango, contenendosi nel
secondo accordo C$^{5}_{3\natural}$ la corda
naturale G, si trova assai
frequentemente. Fatta nel
Tuono minore A una di
quelle cadenze che termi-
nano nella 5ta corda C$^{5}_{3\sharp}$
avrà il nostro ragazzo a modulare
assai elegantemente ~~a far passaggio~~ dal Tuono
minore A al parimente
minore C. Il seguente
esempio pure è conte-
nuto in un Allegro della
Suonata 10ma dell' Opera
3za di Arcangelo Corelli.



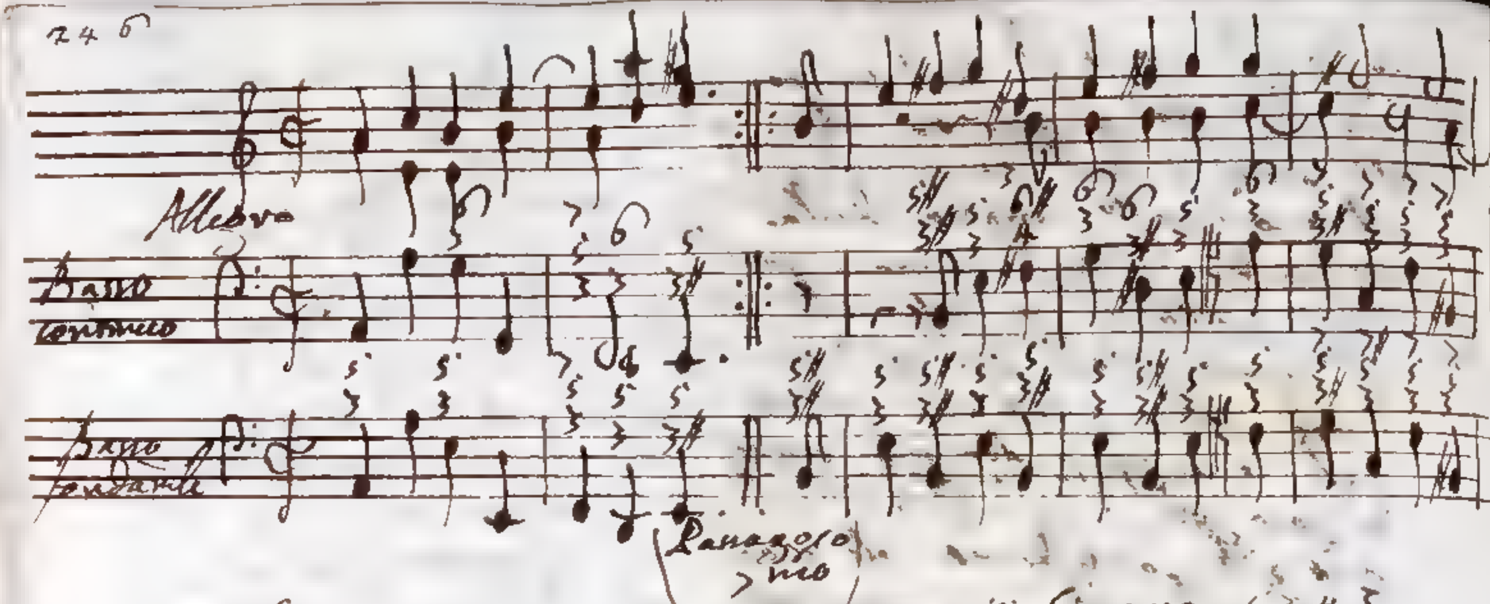


6to C$^{5}_{3\sharp}$ $^{5}_{3\sharp}$

6to C 5# B 5 > mo 5# B 3# dal solito accordo 5# comparente alla 5ta corda A del Tuono minore all'accompagnato proprio della 5ta corda E del Tuono maggiore suo rinato C, o naturale 3# o artificiale del primo genere B 3#. Abbiamo veduto nel penultimo Articolo, essere di poco uso nel 4to [illegible] i passaggi A C 5# B 3. C 5# B 5# considerati gli accompagni 3 B 5# come artificiali nel Tuono minore A; nel qual caso [struck out] la cantilena che non modula da Tuono a Tuono ma si forma nel Tuono minore A, a cui ambi gli accompagnati antecedenti e conseguente appartengono. Se ne deduce la conseguenza, che con più di ragione ancora dovranno adoperarsi i passaggi 6to e >mo, i quali si suppongono composti da due accompagnamenti a diversi Tuoni spettanti. Dia un'occhiata chi legge ai sottoposti esempj



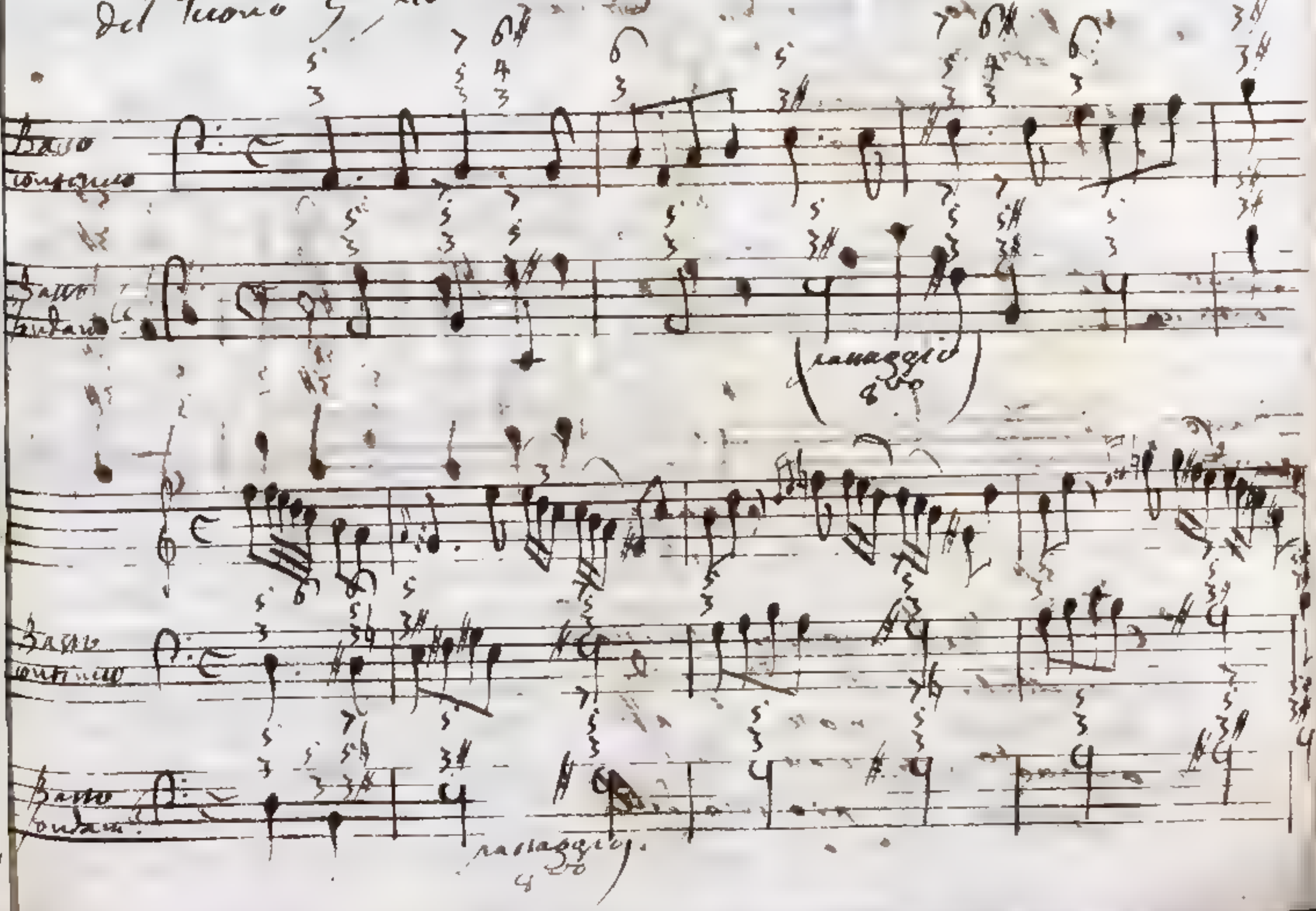
L'esempio che segue fu dal Corelli scritto nella Suonata [illegible] per il Tuono minore B, ed io in grazia del passaggio >mo 5# 3# B 3# l'ò trasportato nel Tuono A per terza minore.



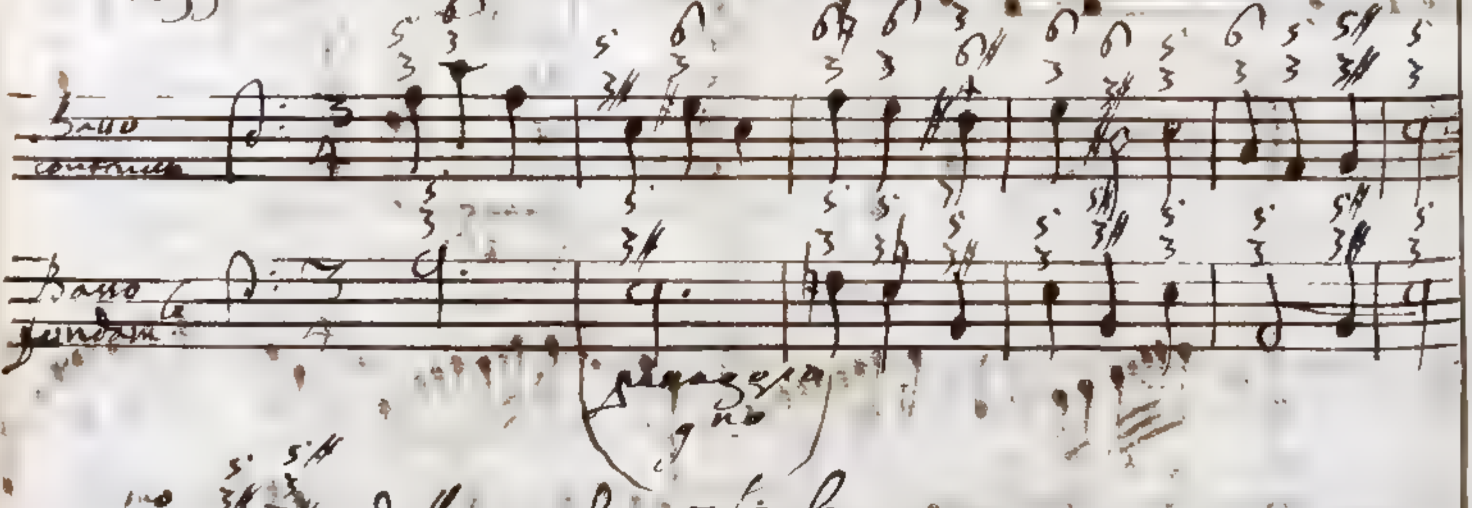
15 Giugno 1743

4vo $C\,{}^{5}_{3\#} - {}^{5}_{3}7\#$ dall' accordo artifiziale della 7ma [illegible]
$C\,{}^{5}_{3\#}$ proprio della 5ta corda C
del Tuono minore, A all'
accordo ${}^{3}7\#$ naturalmente comune
ai due Tuoni C minore, G
mag.^re Il nostro passaggio
si trova frequentissimamente ${}^{5}_{3}$
adoprato, o si considera $7\#$
come spettante al Tuono
minore C o come spettante
al Tuono mag.^re G. Quelle
modulazioni da un Tuono
all' altro che ~~[illegible]~~ non accet=
tino la stessa scala, mag=
giormente dilettano l' orec=
chio, le quali si adempiscono
col mezzo di un accompag.^to
naturalmente comune ai
due Tuoni, intendendo
naturalmente
per accordi a proposito di
un Tuono anche quelli che
si denominano in prestito dal
Tuono di differente natura,
che con il Tuono abbia pros=
sima la scala. Ora questa
proprietà non si ravvisa
nel passaggio $C\,{}^{5}_{3\#}\ {}^{5}_{3}7\#$, conciosiachè
né l' accompag.^to $C\,{}^{5}_{3\#}$, né
l' altro ${}^{5}_{3}7\#$ appartengono na=
turalmente ai Tuoni A, ~~minore~~
C

e ambo' minori oppure ai due
A con Terza minore, G con Terza
magg.re
Di una tale mancanza, professore
aggiungasi, che il passaggio
35 37
34 7# si porta dalli accordi
8 3# proprio del Tuono minore A
~~[illegible]~~ a quelli accom-
pagnato 35 Terza e [illegible] proprio del Tuono
minore G magg.re, il quale
non trova nella generazione
dell'uno né dell'altro, e che
è il confine fra i naturali
dei nominati Tuoni
Pel completo di dette notate
motivi sue le origine, si [illegible]
[illegible] ripongo, il poco uso
del nostro passaggio 8.vo
di cui ne reco due esempi
nel primo de quali 35 7# si usurpa
come spettante al Tuono minore
e nel secondo come proprio
del Tuono G, con Terza magg.

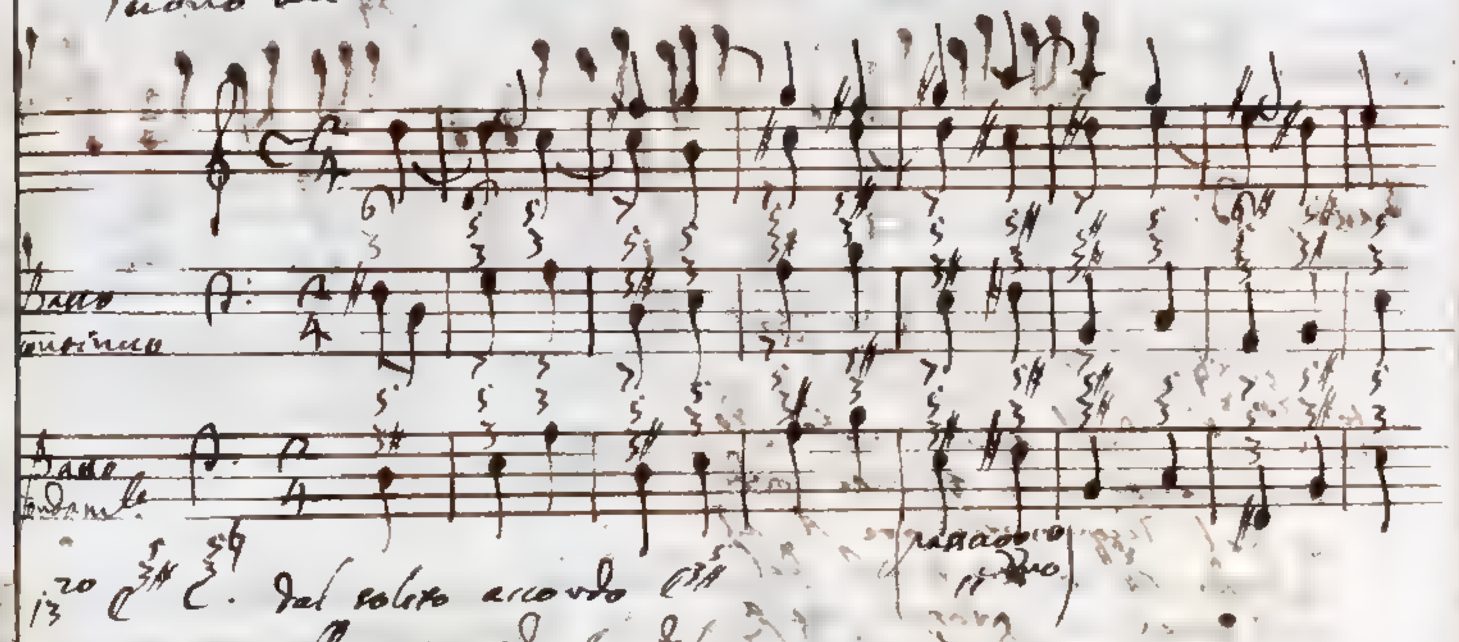


9.no C 3# 7 5 dall' accordo C 3# artifiziale-
mente conveniente alla 5ta corda
e del Tuono minore A, all'
accompagnato artifiziale del 2do
genere 7 3 5 che non di rado
si attribuisce alla 2da corda
artifiziale 7 del Tuono minore
C! Siccome frequentemente
ci si presenta il passaggio
C 3# 7 3, mentre l'accordo
5 3 si assume come naturale
del Tuono magre C come del
Tuono minore A; così all'
incontro con particolare molta
si pone in uso il passaggio
9no in cui 7 3 5 si considera
in figura di accordo
artifiziale del 2do genere
del Tuono minore C. Le sole
ragioni da me addotte in pro-
posito del passaggio 8vo
C 3# 7# si possono applicare
al passaggio 9no 3# attesto
che in questo l'accordo artifiziale
7 3 5 si adopra come supplire
invece il naturale 7#
Seguane l'esempio



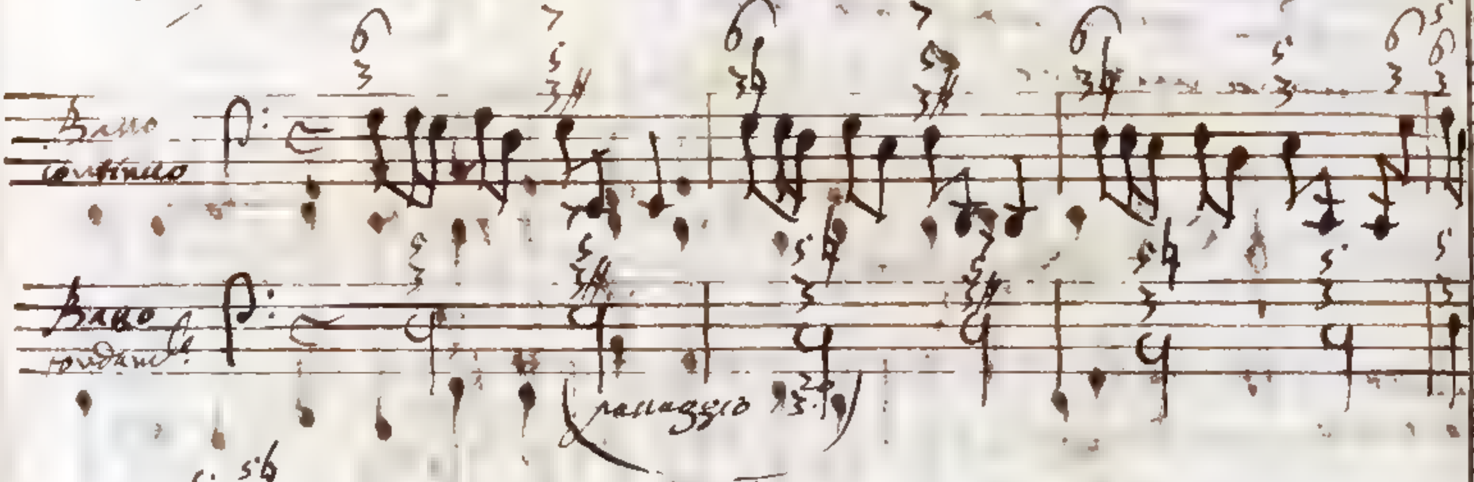
11.mo C 3# 7# dall' accordo artifiziale
C 3# accettato dalla 5ta corda
e del Tuono minore A, all'
accompagnato artifiziale del
5to genere 7# proprio della
2da

da corda 7♯ del Tuono E per. terza minore. L'esempio che io reco d'un passaggio egualmente raro nel contrappunto quanto i due ultimamente considerati 4° e 9° negli è del Sig. Andrea Zani, e si può vedere nella Suonata 2a della sua opera 3a. La corda artificiale C♯ è in questo nell'accompagnamento 7♯ in grazia di ascendere a D♯ settima corda artificiale del Tuono minore E.



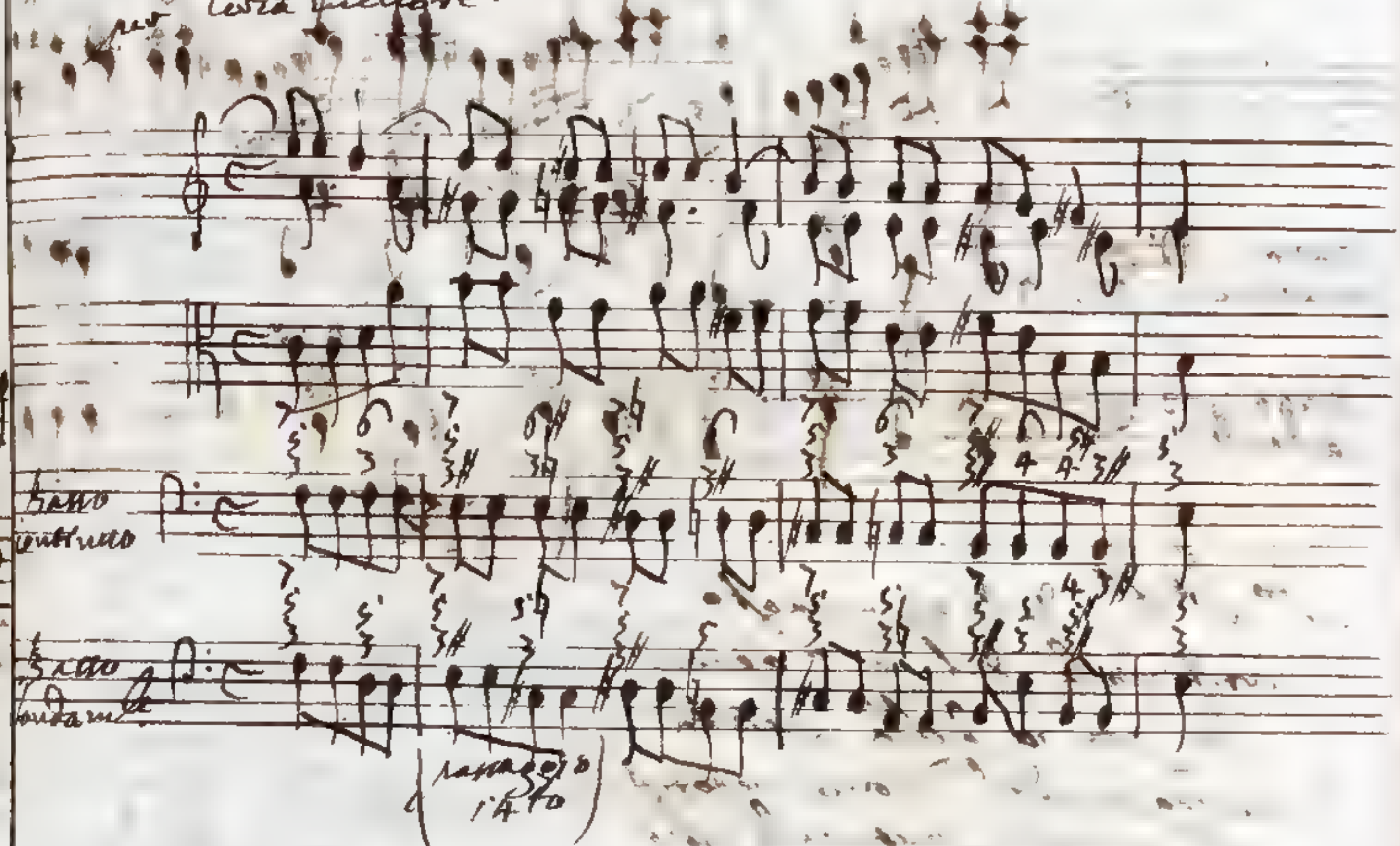
13° C 3♯ E. dal solito accordo C♯ spettante alla 6a corda C del Tuono minore E all'accompagnamento C 5 3 naturalmente proprio della quarta corda C del Tuono maggiore G. Il passaggio C 3♯ E che è del 3° rango contenendosi nel susseguente accompagnamento E la corda naturale G, si potria non tenerlo per raro, mentre al accordo C 5 3 si supponga appartenere al Tuono maggiore G, nella quale ipotesi si vede al Tuono minore E dal accompagnamento C 3♯ a una scala al Tuono maggiore G, che con il primo à comune la scala ma cangiata disposizione come nel

nel passaggio 13.^zo e prevalendo, che $C^{3\#}$ sia proprio del Tuono maggiore G, egli è chiaro, che il passaggio sciaga dal Tuono minore A al mag.^re G non accettandosi la stessa scala, e che rendendosi la modulazione meno semplice, il nominato passaggio viene a scapito di inferiore, e ve vuol opera chiave rare volte e con mag. ingegno raccolta nelle Musiche composizioni.



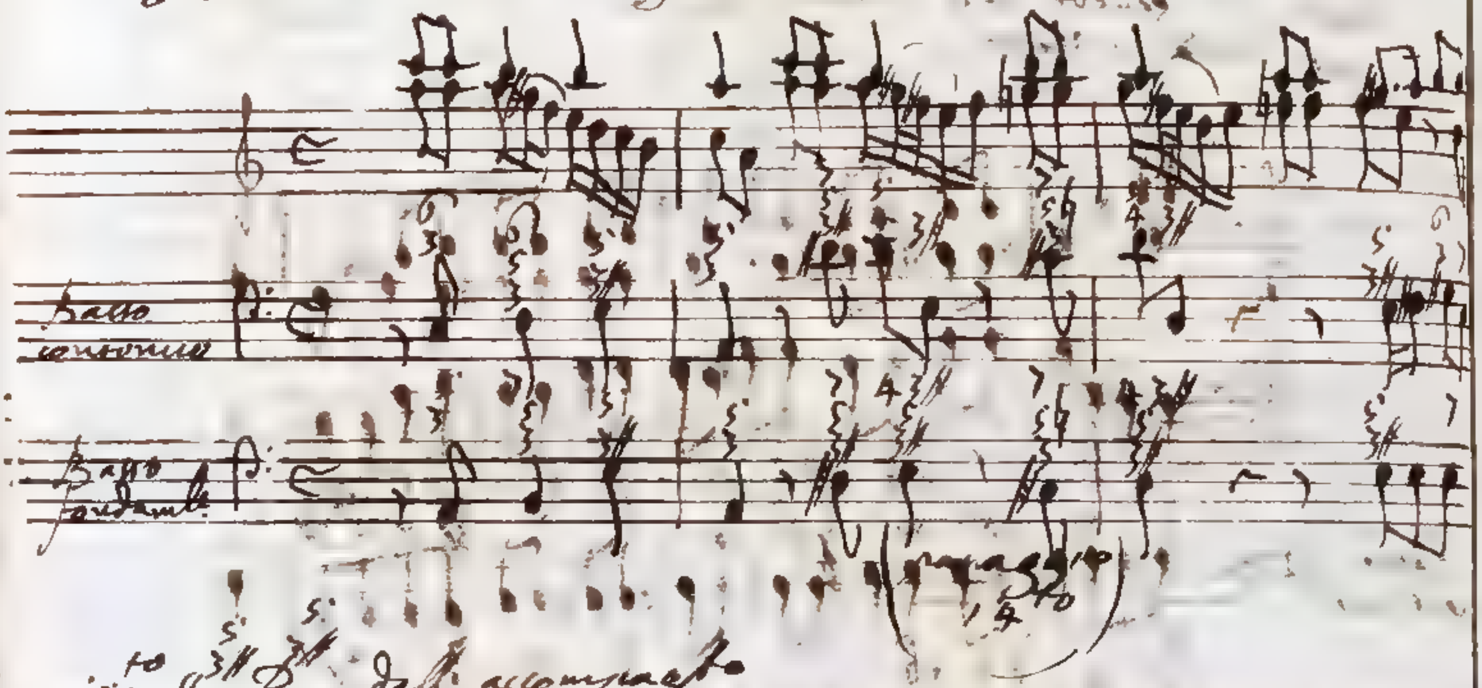
14.to $C^{5\natural}_{3\#}$ C# dall' accompag.^to $C^{3\#}$ conveniente alla quinta corda e del Tuono minore A, all' accordo $C^{3\#}$ o conforme del 1.mo genere e proprio della sesta corda conforme C# del Tuono minore G o conforme del 2.do genere e proprio della quarta corda conforme C# del Tuono mag.^re G. In qualunque de' due notati modi si ricopre nel nostro passaggio 14.to l'accordo conforme C#, rappresenta esso sempre l'accordo naturale $C^{3,5}$ il quale entra nella genesi del Tuono mag.^re G [illegible] viene stare spesso preso in prestanza dal Tuono minore E, che con il mag.^re G è promiscuo a scala. Quindi il passaggio 14.to $C^{3\#}$ C# vuole adoperarsi discretamente

Discretamente non nego che il passaggio 13.zo C 5 3# C 5 4. Nel
seguente esempio si accompagnato
C# 5 3 la figura di armonicale
del suo genere del Tuono C
per terza maggiore.



Nel secondo esempio che si contiene cavato dalla
Suonata prima dalla Opera
prima del Sig.r Giuseppe Tartini, e che è stato da me
trasportato una terza all'
insù per adattarmi al passaggio
14.to si accordo C# è armonica
del 2.do genere ed appartiene
al Tuono G per terza
maggiore. In esso esempio
l'accordo C# armonicale 5 6 produce un
ottimo effetto, perchè ~~[illegible]~~ armonico del tuono per cui è stato
mette in grazia di stimato nel Tuono mag.re
fare nel Tuono nominato ~~[illegible]~~ una gia, si vede posto ⊕
di quelle Cadenze, che procurano dalla quarta corda
accresciuta per un Diesis alla
Quinta, le quali specialmente
nel

25.
Tuoni mag.ri più appagano il concorso delle altre che della quarta corda naturale alla quinta si portano come è notato a suo luogo

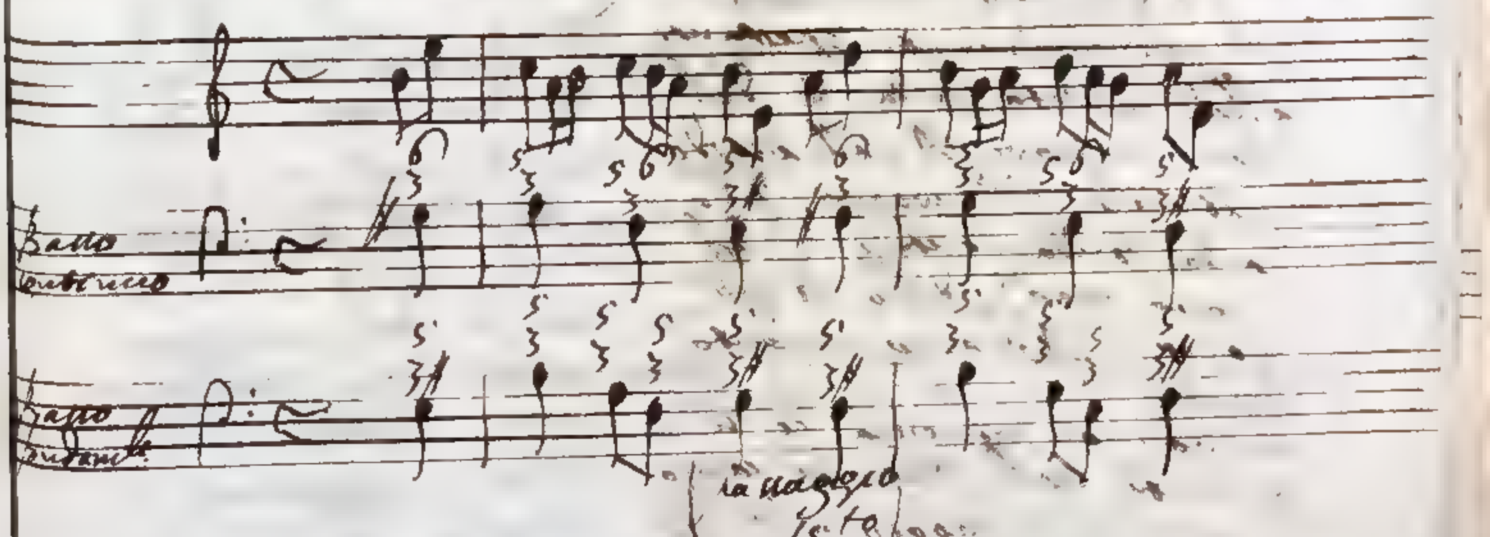


15.to C3# D3# dall'accompag.to artificiale del primo genere C3# proprio della quinta corda e del Tuono minore all'accomp.to naturale D3# proprio della quinta corda D del Tuono mag.re G.

Il nostro passaggio C3# D3# come pure tutti quelli che si portano con un passo melodico di ~~Terza~~ seconda mag.re alli in qui da un accompag.to più terza mag.re ad un altro o per Terza mag.re o per Terza minore non avranno modo di essere uditi da corda fondamentale a corda fondamentale. Hanno si ode l'accordo conseguente D3# si crederà viva ancor la memoria dei suoni, che componevano l'accordo antecedente C3#

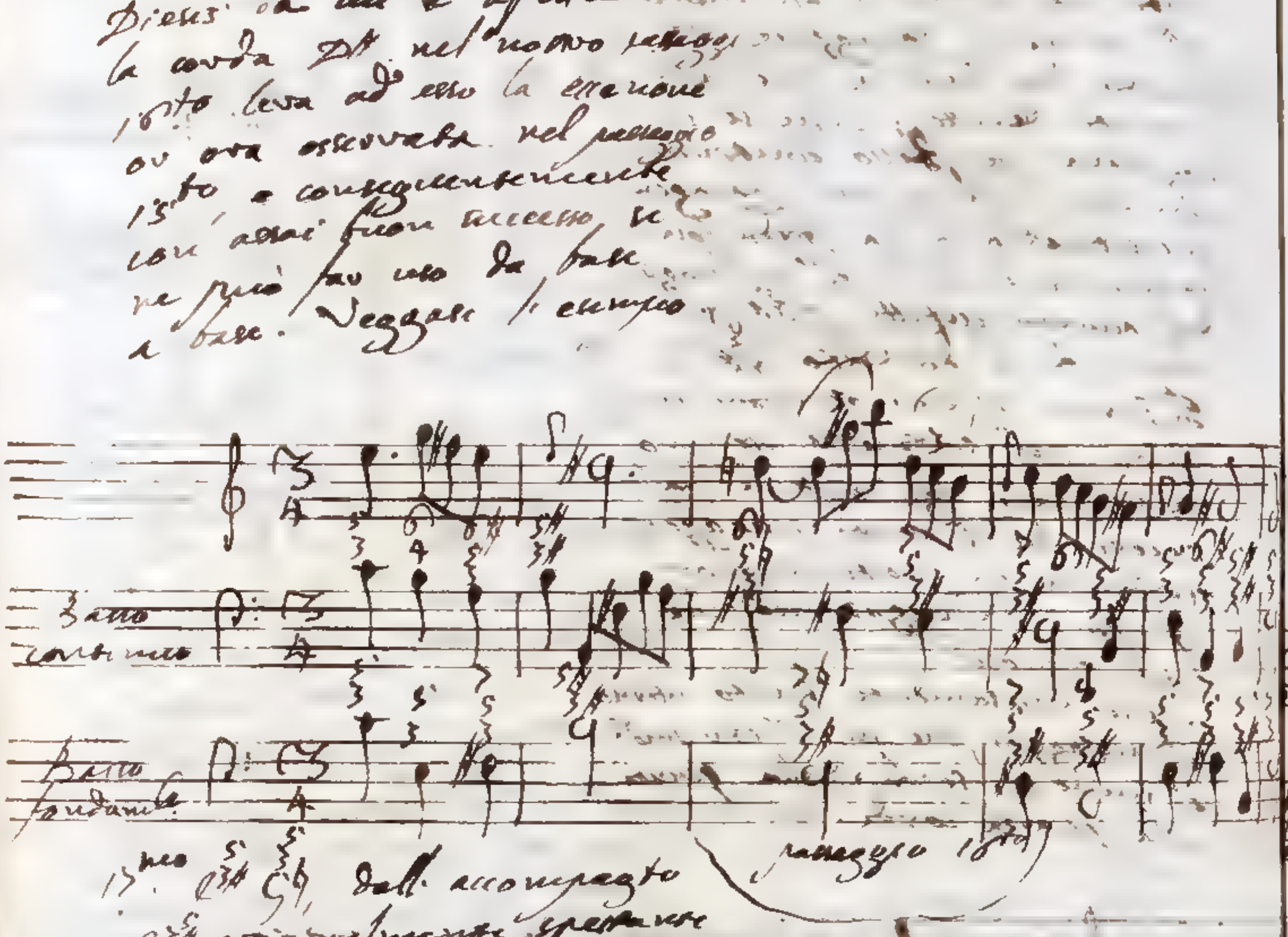
son i-

fra i quali G# forma con D base del secondo accomp.to Quarta ossia Undecima mag.re. Un tale intervallo considerato come dissonanza aggiunta all' accomp.to consonante perfetto si fa sentire non poco piccante, e molto di rado si usa nei contrapunti. Quindi il passaggio sotto che resta nel sentoro del secondo G# rende il passaggio 15to. usato da basso a basso alquanto difettoso. Che se si togliessi dal stesso combinazioni con cui i principali passaggi si costruiscono, la corda fondamentale D, ed in luogo dell' accordo perfetto D F# A si adoprerà il terzetto F#, conforme si può osservare esempio nel sottoposto esempio in tal caso egli è facile da capire che il nostro passaggio produrrà un molto migliore effetto. Leggasi ciò che nell' Articolo diffusamente scritto intorno al passaggio, che nel nuovo metodo si fa dalla quinta alla quarta corda.



16.to C 5/3♯ D 5/3♯ dall' accompagnato artificiale del primo genere C 3♯ della 5ta corda G del Tuono minore A, all' accompagnato D 5/3♯ parimente artificiale del primo genere rispondente alla prima corda artificiale D♯ del Tuono minore E. Il Diesis ora cui è affetta la corda D♯ nel nostro passaggio 16to leva ad esso la eccezione ov'era osservata nel passaggio 13to e conseguentemente così assai buon accesso, se ne può far uso da basso a basso. Veggasi l'esempio

16 Luglio 1743

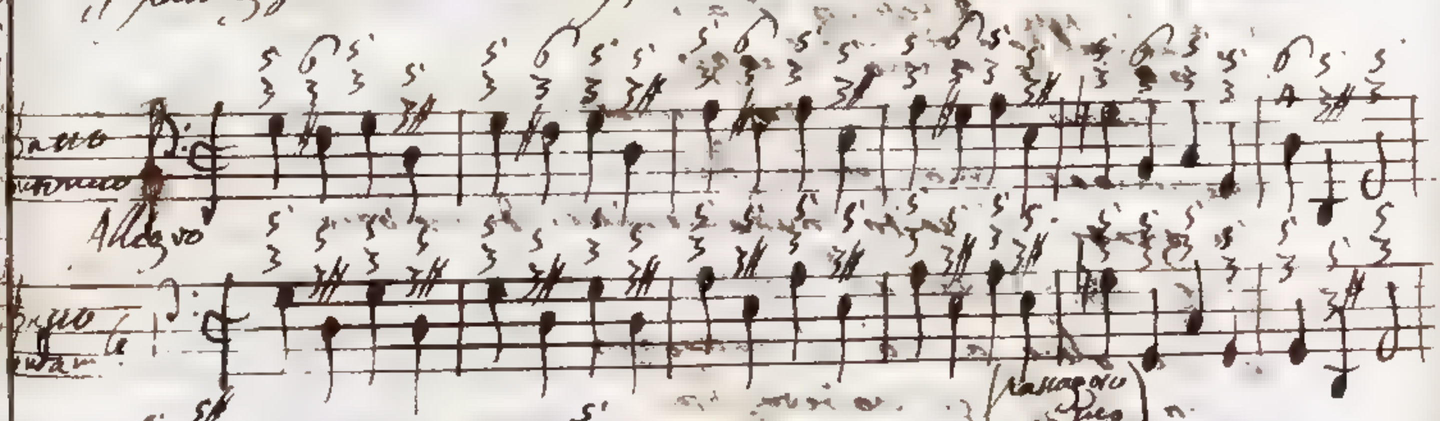


17.mo C 5/3♯ G 5/♮, dall' accompagnato C 3♯ artificialmente spettante alla quinta corda E del Tuono minore A, all' accordo naturale G♮ proprio della corda fondamentale G del Tuono maggiore dello stesso nome. Abbiamo veduto ancora che non con frequenza ci è nelle Musiche composizioni il passaggio C 5/3♯ G 5/3♮ anche mentre si supponga che

che gli accompag.ti C 5/3# G 5/3/4 appartengono il primo al Tuono minore A, il secondo al Tuono mag.re C, i quali accettano la stessa scala naturale.

Ciò predetto strusce con la stessa la conseguenza, che con più moderazione ancora dovrà riceversi nei Compositori minori il passaggio 13mo C 5/3# G 5/3/4 in cui si vuole che l'accordo G 5/3/4 ~~appartenente~~ proprio del Tuono maggiore G, la cui scala non è identica con quella del Tuono A per terza minore.

O' trascritto il seguente esempio dal concerto decimo della opera non di Arcangelo Corelli riportandolo una terza più basso per porre sotto gli occhi de' Lettori il passaggio 13mo C 3# G 3/4.



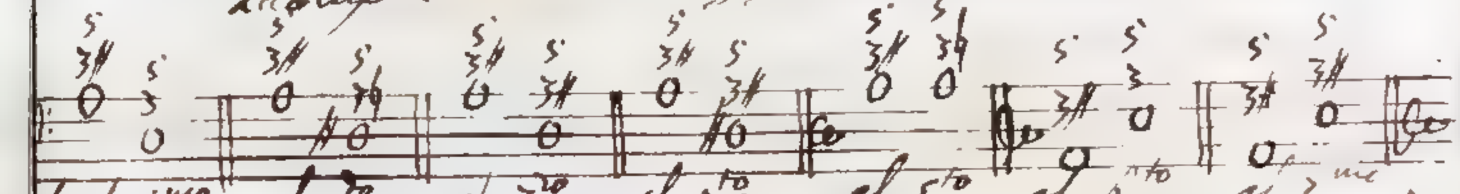
14.vo C 5/3# 5/3/4 G dall' accordo C 3# accettato dalla quinta corda C del Tuono minore A all' accomp.to 5/3/4 artificiale del 2do genere G 4 di terza e quinta ambe maggiori, che si può attribuire alla terza corda del Tuono minore C.

Il passaggio 14.vo, se pure non avendo errore, merita di essere assolutamente escluso.

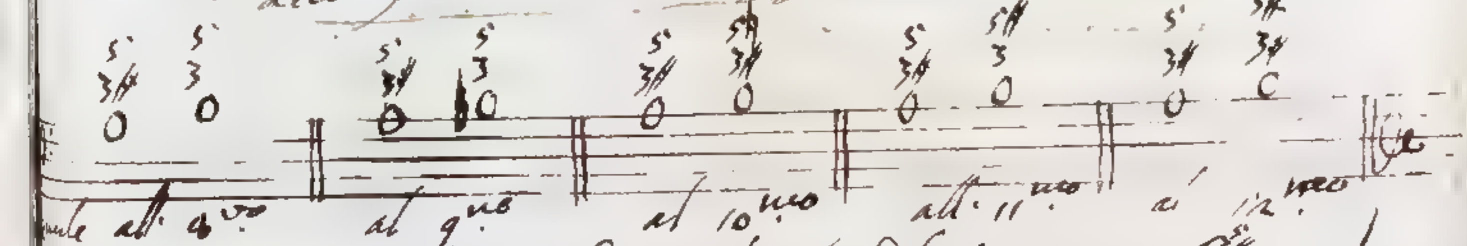
escluso dal Contrappunto.
L'accordo di Quinta magg.re o super-flua come convenientemente si nomina, è il più delicato fra quelli, che come consonanti perfetti si adoprano, e perciò anche quando non si corregga dal Tecnico a cui appar[illegible] ama esso di essere raddolcito col mezzo della preparazione operando in maniera, che il suono che forma Quinta magg.re, sia stato uno de' costituenti l'antecedente accordo consonante perfetto o che per tese si suona. Ora quale non dirò bruzzo, ma non sollevabile effetto uscirà mai, allora che modulando dal Tuono A al Tuono C o [illegible] ambi minori, si ci sovverta non preparato e di primo lancio l'accompag.to $^{5\sharp}_{3}$ che è il più difettoso fra i molti o naturali o artificiali che anno luogo nel Tecnico [illegible]
Aggiungasi non essere dei più grati il salto fondamentale di melodia [illegible] di Terza alla [illegible], e che oltre a ciò il passaggio [illegible] si rinova fra quelli del terzo rango (che nel primo accordo $^{5\sharp}_{3}$ si sovverta la corda settima naturale $5\sharp$ e nel secondo la naturale 5) i quali sono assai meno spiacevoli degli altri o del primo rango, che nell'accordo conseguente ammettono la corda A; o del 2do rango, che nell'accordo conseguente ammettono

annettono la sittima corda
artificiale G7. Dal complesso
di tutte queste considerazioni
sono stato indotto a rigettare
assolutamente il passaggio
1/8 A3# G7, il quale da più
non credo, che in veruna
composizione dettata da buon
quadricolo trovar si potrà.

Darò fine al presente Articolo
con una serie di
Passaggi armonici (1/8) di cui è un ora trattato, i quali dall'accordo A3# artificiale del 1mo genere rispondente alla 5ta corda A del Tuono subordinato minore D, si portano ai sette accompagti naturalmente spettanti ai Tuoni principali A mi ore, C magre che accettano la stessa scala, ed agli accompti artificiali che accompti naturali rappresentano.



Passaggi dall'accordo A3#, il quale compare in figura di artificiale del 1mo genere alla 5ta corda A del Tuono subordinato D per terza minore, ai tre accompagti D3, A3#, C3 generanti il Tuono principale A per terza minore, ed agli artificiali propri del nominato Tuono A, che tre accompti naturali rappresentano.



Passaggi dall'accordo artificiale del 1mo genere A3# competente alla 5ta corda A del Tuono subordinato D per terza minore, all'accompagto naturale D3 comune ai due Tuoni principali, A minore, C magre, ed agli accompagti artificiali che lo rappresentano.

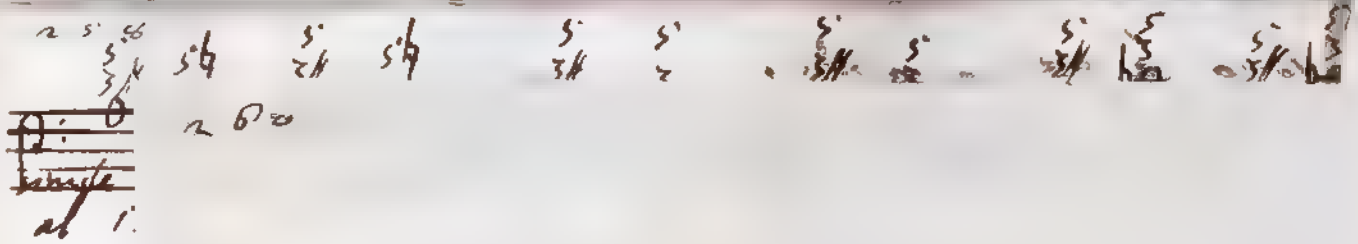
Passaggi dell' accordo appropriati del primo genere A 5/3♯ proprio della 5ta corda A del tuono minore subordinato D, ai tre accompagti 3/5 : 5/3 : e 3/5 generanti il tuono principale C, modi magr. ed agli appropriati, che gli rappresentano.

Accompagti naturali di 8.ª artificiali — Accompto principale variata dalla terza.

Ill.mo Sig.re Sig.r Padre Coll.mo

Padova p.o Agosto. 1743

Ancora non ho potuto vedere parola del quintenetto favorisomi: rimando però la carta che desidera, e delli 18. passaggi non mi piace quello segnato L. perche quelle due corde specificano il tuono A3# maggiore formando esse la principale sua cadenza. Nè quello segnato M. perche la sesta superflua vuol ascendere senza ritardo, così richiedendo per motivo d'intonazione. Nè l'altro che segue segnato N. perche l'accompagnamto E^{3}_{4} non s'accorda al tuono D minore se non quando passa all'accompagnamto di $A^{5}_{3\#}$, e ciò per evitare l'intonazione di seconda superflua fra la sesta e la settima corda alterata d'un dieis. quello pure segnato O. non mi piace, perche E^{5}_{3} non è accompagnamto proprio nè del tuono D minore ne di F maggiore. L'altro segnato P. non è passaggio, essendo uno stesso accompagnamto replicato. Nè mi piace quello segnato Q. perche E^{5}_{6} è artificiale di D, e vuol passare non ad altro accompagnamto che ad $A^{5}_{3\#}$, onde s'adopera il suo accompagnamto secondario E^{6}_{6} e non la base, ne l'altro Bb $^{6}_{4}$, perche egli è un accompagnamto accordato con grazia al tuono D e però sta ristretto in quella sola maniera. Quello segnato R non mi piace, perche in tale



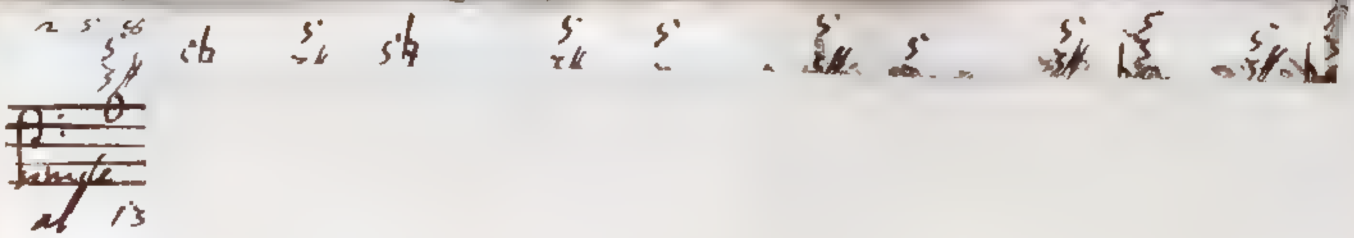
passaggio non v'è luogo all'ascender gradatamente della quinta superflua. Degl'altri la maggior parte sono buoni, alcuni passabili, altri aspri &

Mi dispiace sommamente il nuovo incomodo del Sig.r Francesco Maria, e prego il cielo che se ne liberi a tempo di fare una esatta purga, e di ripigliar un pò di fiato e di forza avanti che venga l'inverno, altrimenti la vedo per lui molto imbrogliata. Subito che mi sarà permesso darò mano al quinternetto [?] per rimandarglielo colla maggiore sollecitudine. Mi conservi V. S. Ill.ma frattanto la grazia sua stimatissima, e sempre pronto a suoi venerati comandi, con tutto lo spirito mi protesto

Di V. S. Ill.ma

Umil.mo Obblig.mo Servitore
F. Francescantonio Vallotti

Accompagnati nessuno di detti avverbiali Accompagnato con frase avverbio della [illegible].



Accompagnati naturali ed artifiziali proprij dei Tuoni di terza minore e magg.re — Accompagnato artifiziale proprio della sua corda e del Tuono minore 4.

Passaggi

A $^{5}_{3}$ —	C $^{5}_{3\#}$	1.mo	
A $^{5}_{3\#}$ —	C $^{5}_{3\#}$	2.do	L
D $^{5}_{3}$ —	C $^{5}_{3\#}$	3.zo	
G $^{5\,6}_{3}$ —	C $^{5}_{3\#}$	4.to	
G $^{5\,6}_{3\#}$ —	C $^{5}_{3\#}$	5.to	M
G $^{5\,4}_{3}$ —	C $^{5}_{3\#}$	6.to	N
G $^{5}_{3\#}$ —	C $^{5}_{3\#}$	7.mo	
C $^{5\,6}_{3}$ —	C $^{5}_{3\#}$	8.vo	
C $^{5\,6}_{3\#}$ —	C $^{5}_{3\#}$	9.no	
C $^{5\,4}_{3}$ —	C $^{5}_{3\#}$	10.mo	O
C $^{5}_{3\#}$ —	C $^{5}_{3\#}$	11.mo	P
C $^{5}_{3\,6}$ —	C $^{5}_{3\#}$	12.mo	Q
F $^{5}_{3}$ —	C $^{5}_{3\#}$	13.zo	
F $^{5\#}_{3}$ —	C $^{5}_{3\#}$	14.to	R
C $^{5}_{3}$ —	C $^{5}_{3\#}$	15.to	
C $^{5}_{3\#}$ —	C $^{5}_{3\#}$	16.to	
3 $^{5}_{3\,6}$ —	C $^{5}_{3\#}$	17.mo	
3 $^{5}_{3\,4}$ —	C $^{5}_{3\#}$	18.vo	

Dei passaggi dai sette accordi naturalmente spettanti ai due Tuoni subordinati D minore 7 mag.° accettanti la stessa scala, e dagli accordi artificiali con accordi

27 Luglio 1743 265.6to

Molto Illustre Signore Sig.re mio Sig.r Colmo 263

Padova 12. Settbre 1743

Rimando finalmente, e non senza rossore l'ultimo quinternetto che da V.S. Ill.ma ho ricevuto circa due mesi sono. Per verità l'ho preso per mano in questi ultimi giorni, non avendo potuto per l'avanti: ma lo sono però goduto sopramodo, perché ripieno al solito di dotti sodi e pellegrini riflessi. A Dio piaccia che V.S. Ill.ma conduca a fine una sì bell'opra, acciò possa un giorno la Professione tutta approfittarsi di così preziosi addottrinamenti, e possa vantarsi d'aver un libro cui dar di mano senza pericolo di confondersi, sin che di studiarsi, e sopra questo punto V.S. Ill.ma fa m. intendere avendo tutta la pratica de scrittori di Musica.

262

264

sono giunto per la Dio grazia alle vacan[ze]
e ve sarò in istato passivo dentro di
questa settimana per goderne qualche
giorno anche di questo mese. Le chied[o]
perdono della libertà, che mi sono preso tra[t]
tenendo troppo a lungo il quinternetto su[o]
ma confido nella bontà sua, che sa discer-
nere fra quel che non può e quel che n[on]
vuole. Le rassegno per ultimo il mio p[iù]
costante ed ossequioso rispetto, siccome an[che]
all' Ecc. Sig. suo Padre, e a tutte quan[ti]
mi protesto
Di V. S. Ill.ma

Umil.mo Obbl.mo Servit.[ore]
F. Francescantonio Vallo[...]

Dei passaggi dai sette accordi naturalmente spettanti ai due Tuoni subordinati di minore, e magg. aspettanti la stessa scala, e dagli accordi artificiali con accordi.

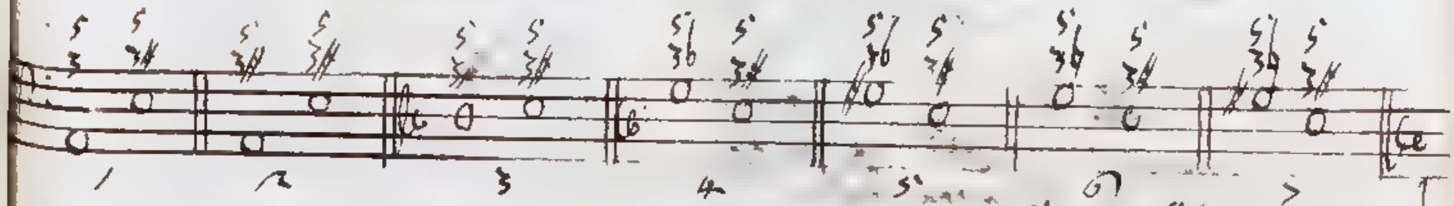
27 Luglio 1743 265. 6to

terza minore.

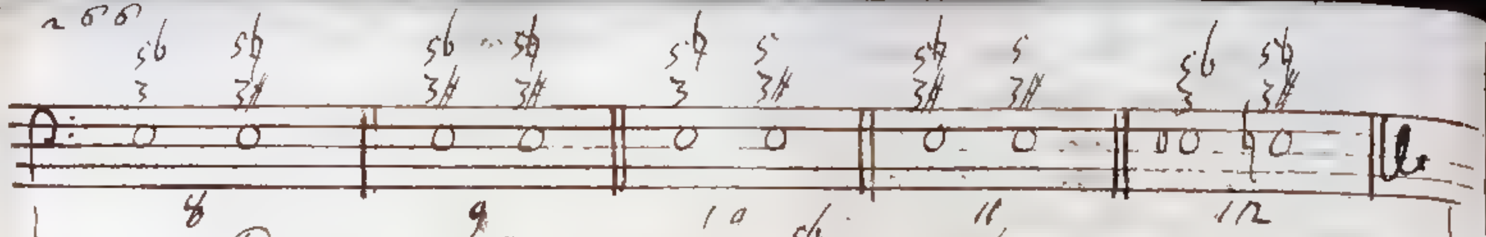
Dei passaggi dai sette accomp.ti naturalmente spettanti ai due Tuoni subordinati D minore, G mag.re accettanti la stessa scala, e dagli accomp.ti artifiziali, che gli accomp.ti naturali rappresentano, all'accompag.to C 5/3# artifiziale del mio genere, che si attribuisce alla 5.ta corda C del Tuono principale A per Terza minore.

Spiegare nei due ultimi Articoli le modulazioni fatte dagli accompag.ti naturali ed artifiziali propri dei Tuoni subordinati D minore G mag.re accettanti la stessa scala, all'accordo artifiziale C 5/3# competente alla 5.ta corda C del Tuono principale A per Terza minore; e all'opposto dall'accordo C 5/3# ai suddetti nominati; mi resta ora ad esaminare nel presente Articolo i passaggi dagli accompag.ti naturali ed artifiziali degli altri due Tuoni subordinati D accettanti la stessa scala D minore, G mag.re, al medesimo accordo C 5/3# ~~quinto della 5.ta corda C del Tuono principale a minore A~~, riserbandomi nell'Articolo, che seguirà di discorrere dei passaggi reciprochi dai sette mentovati.

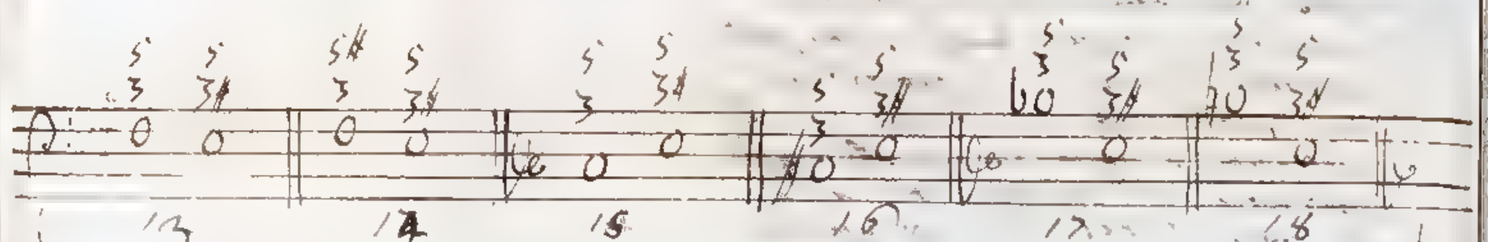
Passaggi dai sette accompag.ti naturalmente appartenenti ai due Tuoni subordinati D minore, G mag.re che anno comune la scala, e dagli accomp.ti artifiziali propri dei nominati Tuoni, all'accordo C 5/3# rispondente alla 5.ta corda C del Tuono principale A per Terza minore.



Passaggi dai tre accompag.ti naturali A 5/3, D 5/3, G 5/3 generanti il Tuono minore subordinato D, e dagli artifiziali che gli rappresentano, all'accompag.to C 5/3# competente alla quinta corda C del Tuono principale A per Terza minore.



Passaggi dall' accompto C3 naturalmente comune ai due Tuoni subordinati D minore, F magre e dagli accompti artifiziali, che lo rappresentano, all' accordo artifle C3# proprio della 5ta corda E del Tuono principale A con Terza minore.

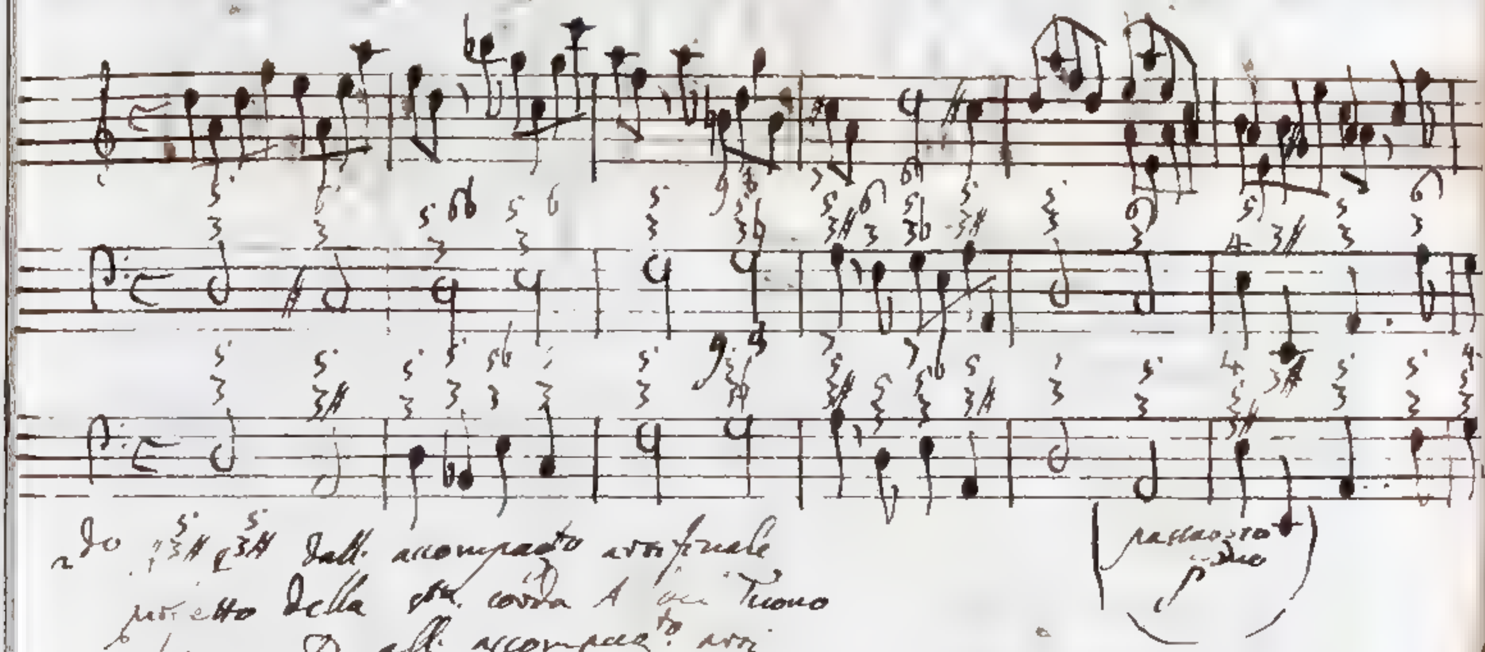


Passaggi dai tre accompagti naturali F3 5. C3 5. B3 6 che danno l'origine al Tuono subordinato F per Terza magre, e dagli artifiziali, che gli rappresentano, all' accome C3# competente alla 5ta corda E del Tuono principale A con Terza minore

1mo A 5 3 C3# dall' accompato A5 naturalmente proprio della 5ta corda A del Tuono minore D, all' accompagto C5 3#, che artifizialmente s'adatta alla 5ta corda E del Tuono minore A. Gli accordi antecedenti possono [illegible] credere, che nel nostro [illegible] passaggio primo accordo A3 5 appartenga al Tuono minore D. L'accompagto conseguente C3# farà cangiare opinione all'uditore e ci persuaderà ad attribuire l'accordo A3 5 al Tuono minore dello stesso nome, onde il passaggio A5 C3# sia una cadenza che si porta dalla 1ma alla 5ta corda, cui si da nome comunemente di contracadenza. In questa maniera le migliori modulazioni da Tuono a Tuono

sono

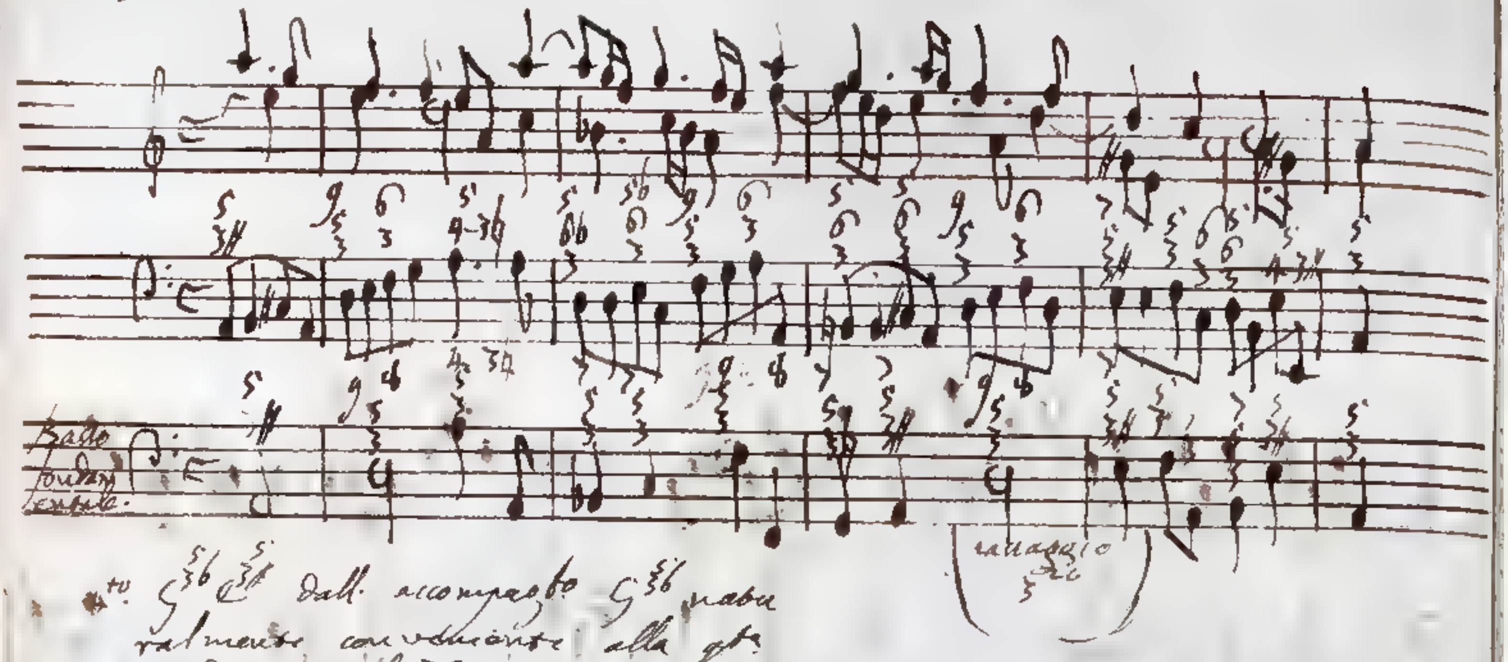
son quelli, conforme ò avvertito Articolo, quando si perviene ad un accompagn.to ad ambo i Tuoni commune, il quale si considerava prima come proprio di un Tuono, e quindi come proprio dell'altro. Il sottoposto esempio del 1.mo passaggio è trascritto dal 1.mo allegro della Suonata quinta; dell'opera sesta di Arcangelo Corelli.



2do $A^{5}_{3\sharp}$ $E^{5}_{3\sharp}$ dall'accompagn.to artifiziale perfetto della 5ta corda A del Tuono minore D all'accompag.to artifiziale perfetto della 5ta corda E del Tuono minore A. Questo passaggio è simile al 1mo $A^{5}_{3\sharp}$ $E^{5}_{3\sharp}$ dell'antecedente Articolo, ed io rimetto il lettore alle annotazioni sopra di esso passaggio fatte nel luogo citato.

3zo D^{5}_{3} $E^{5}_{3\sharp}$ dall'accompagn.to naturale della 1ma corda del Tuono minore D all'artifiziale della 5ta corda E del Tuono minore A; stante che l'accordo D^{5}_{3} è naturalmente comune ad amendue i Tuoni minori D A, si servono i Maestri frequentissimamente dei passaggi 3zo per trasferirsi dal 1mo al 2do dei Tuoni nominati. Il seguente esempio è contenuto

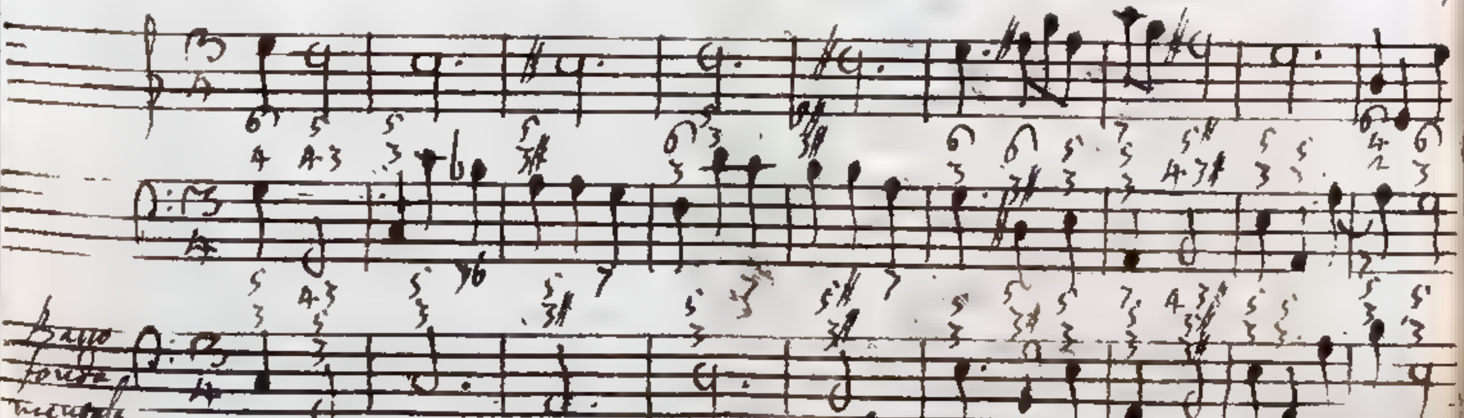
nel Andante della Sonata 3.za dell' Opera 3.za di Arcangelo Corelli.



4.to G 5 36 C 5 3# dall' accompagto G 5 36 naturalmente conveniente alla 3.za
corda G del Tuono minore D
all' accordo dissonante del pro genere
C 5 3# proprio della 5.ta corda C
del Tuono minore A. Quanto
anche in cambio dell' accompagto
5 3# naturale del Tuono minore A
si adoprasse il naturale C 5 3 il
passaggio G 5 36 C 5 3 sarebbe buono, ma
non nel numero però di quelli
che modulano dal Tuono D al
Tuono A ambo minori nella più
perfetta maniera; atteso che ne
l'accordo G 5 36 è comune al Tuono
A, nè l'accordo C 5 3 naturalmente
appartiene al Tuono D. Ora
nel passaggio 4.to G 5 36 C 5 3# la corda
avveniente G# in che l'accordo
C 5 3# abbia a G 5 36 uno nuovo rispetto
rapporto dell' accordo naturale C 5 3,
e conseguentemente il passaggio
G 5 36 C 5 3# riesce alquanto più ricercato dell' altro
G 5 36 C 5 3. Egli è pertanto osservabile, che mentre sia principale
il Tuono magg.re C, o il Tuono minore
A, più che il passaggio G 5 36 C 5 3# che
modula dal Tuono D al Tuono A
si pratticare il passaggio simile
D 5 3 E 5 3# il quale modula dal Tuono
A al Tuono E tutti e due per
Tuono minore. Si usa esso nella
seguente

seguente maniera. Fatta la cadenza A 5/3♯ D 5/3 nel Tuono minore D, si considera poscia l'accordo D 5/3 come avente del Tuono A sua terza minore, e passando a B 5/3♯ si fa la cadenza B 5/3♯ C 5/3 nel Tuono della Terza maggiore C. Le due Cadenze A 3♯ D 3/5, B 3♯ C 3/5 [illegible] [illegible] ... e si [illegible] nel senso, e con tal distribuzione ragionata, esso [illegible] accordi A 5/3♯ D 3/5; B 3♯, C 3/5 che è [illegible] che i [illegible] dell'accordo D 3/5 coll'accordo B 5/3♯ riesce assai secondario. Avverto che la serie di accordi A 5/3♯ D 5/3, B 5/3♯ C 5/3 è analoga all'altra E 5/3, F 5/3, D 5/3♯, G 5/3 tanto frequentemente usata nei Tuoni maggiori F, C, G.

Dalle cose dette spicca la ragione per cui, essendo principale o il Tuono maggiore C o il Tuono minore A, non si trova molto usato il passaggio G 5/3♭ C 5/3♯. In tale ipotesi non si può ricorrere al discritto artifizio, nè regolarmente si usa la progressione di accordi D. G 3♭ C 3♯ A 3/5 ... mercecchè i due primi accordi A 5/3♯ G 5/3♭ altro non sono che una cadenza perfetta nel Tuono minore [illegible] il quale non si conta fra i due subordinati ai Tuoni maggiore C minore A. Nel sottoposto esempio [illegible] dalla Sonata 3ª delle Opera 5ª del Corelli occorrerà che [illegible] usato il passaggio D 3/5 B 3♯ nel modo or ora indicato.



(Cimarosa [illegible])

(simile al passaggio 4to)

$\frac{51}{36}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{51}{36}$
5to G♯ C♯ dall'accompagnato G♯, che può
competere alla quarta corda artifiziale
G♯ del Tuono minore D, all'accordo
C♯ artifizialmente proprio dalla
quinta corda C del Tuono minore
A. Ò più e più volte avvertito
essere stata introdotta la quarta
corda artifiziale nel contrappunto
in grazia di ascendere alla quinta
corda. Ora se la detta quarta
corda trova luogo in un accompagnato
che non dal sistema Diatonico,
ma dal Cromatico siasi sommini-
strato, vale a dire in un accompa-
gnato è conseguente alla natura
del sistema dappoi tra le origine
quale vi è G♯ di terza diretta
a quinta minore, in tal caso
il desiderio di udire la quinta
corda è grande a fattamente, che
il solamente differire la novità
ascesa, per ... da G♯ in A.
vera bisogno ... Quindi
il passaggio G♯ C♯ riuscirebbe vizioso
anche mentre tutti e due gli accordi,
che lo compongono appartenessero
in forza di artifiziale del 2do grado
al Tuono minore D. Supponendosi
scorrendo nel passaggio 5to G♯ C♯
il quinto accordo C♯ proprio
del Tuono minore A e se ne
deduca con più forte ragione
doversi il passaggio 5to G♯ C♯
bandire

([illegible])

18 Agosto 1743

fandire dalle musiche composizioni
il G^{3} $C^{3\#}$ dall'accompagnato G^{3} che come
artificiale del primo genere compete
alla quarta corda del tetracordo
o come artificiale del 2.do genere alla seconda G del Tuono mag.re 7
minore D, agli accompagnati $C^{\#}$
[illegible] artificiale del primo genere
e propria della quinta corda C del
Tuono minore A. Se appartenendo
conforme la ragione il conseguente
accompagnato $C^{3\#}$ al tuono minore
A, l'antecedente si attribuisse
al Tuono mag.re C, il passaggio
G^{3} $C^{3\#}$ dovrebbe essere buono secondo le
regole naturali. Non totalmente disag-
gradevole riesce il passaggio
G^{3} $C^{3\#}$ qualora ambidue
gli accompagnati G^{3} $C^{3\#}$ come
vengano al Tuono minore D,
quello in figura del artificiale
del primo genere, e questo come
artificiale del 2.do genere, perchè
non venga dentro l'accompagnato
A 3#. In tutto esse accompagnati
c'entra la quinta corda artificiale
B, la quale si conviene al Tuono
minore D in grazia di ascendere
diatonicamente alla settima corda
artificiale $C^{\#}$, e per ischivare il
movimento di Seconda superflua
B^{b} $C^{\#}$, che si incontra montando
dalla sesta corda naturale B^{b}
alla settima artificiale $C^{\#}$. Ma
se differisce questa ascesa. Ora questo
fine si ottiene meglio ad $C^{3\#}$
seguente l'accordo $A^{3\#}$, nè il differir
la ristretta ascesa da B in $C^{\#}$
col frammettere tra G^{3} e $A^{3\#}$
l'accordo $C^{3\#}$ può offendere l'
orecchio, attesochè l'accompagnato
artificiale G^{3} è consonante per
esso più terza mag.re, e conseguente
non del numero di quelli consonanze
tili dal sistema cromatico, che
senza dilazione, debbono condursi ove
richiede quel fine per cui sono
stati introdotti. Mi sono poi
ristretto a dire, che nella ipotesi
che si finge il passaggio G^{3} $C^{3\#}$
riuscirebbe

riuscirebbe non totalmente disag=
gradevole, attesochè nella serie
degl tre accordi G3# C3# A3# è
osservabile la cuposizione, che
per essi viene indicato piuttosto
il Tuono D per terza magre, che
quello dello stesso nome per terza
minore.

Dalle cose dette evidentemente ne deduce
essere vizioso il passaggio 6to in
minore, si voglia che il primo accordo
G3# appartenga al Tuono minore
D ed il secondo C3# al Tuono
minore A. Se C3# spetta al
Tuono A per terza minore dovranno
ad esso spettare le cole accordi
propj del menzionato Tuono,
tra i quali non si conta A3#,
Quindi non aggiugnendosi il
tuono per cui nella accordo ante-
cedente G3# si è indicato la
sesta corda artifiziale B, il
senso vero ne dee provare neces-
sariamente disgusto. *

7mo G3# C3# dall'accompagnato C# artifiziale
del 2do genere del Tuono minore
D, all'accordo C3# che come
artifiziale del primo genere conviene
alla 5ta corda C del Tuono
A per terza minore. Buono
sarebbe il passaggio G# C3# mentre
tutti e due gli accordi apparte-
nessero al Tuono minore A. e
tollerabile mentre ~~al Tuono~~ amendue
~~minore D~~ competano al Tuono
minore D. Ma supponendosi
nel passaggio 7mo il primo accordo
C3# proprio del Tuono minore D,
ed il secondo C3# proprio del Tuono
minore A, il passaggio stesso merita
il titolo di vizioso per le medesi=
me ragioni da me in proposito
del passaggio 6to state allegate.

8vo C3 C3# dall'accompagnato C che
può naturalmente adattarsi alla
2da corda C del Tuono minore
D all'accompagnato C3# artifiziale
del primo

* Che se nel passaggio 6to G3# C3# il primo accompagnato G3# appartiene
come artifiziale del 2do genere
alla seconda corda G del Tuono
magre F, il passaggio stesso non
migliora punto di condizione,
e vuol essere escluso dal
contrappunto. La ragione io
per altro più volte allegata, e con-
siste in ciò, che la quarta corda
artifiziale B del Tuono magre
F, la quale ha luogo nell'accom-
pagnato antecedente G3# deve ascen-
dere in C, mentre che non è
contenuta nell'accordo susse-
guente C3#.

d'primo genere a proprio della 5ta
corda C del Tuono minore A.
Il nostro passaggio, benché non
gran fatto elegante, ~~pure~~ non
deesi assolutamente rigettare dal
Contrappunto. Oltre due motivi per simile a quelle per
me addotti intorno il passaggio ~~[illegible]~~
5to C$^{5\,6}_{3}$ C$^{5}_{3\#}$ cioè, che né l'accompagto
C$^{5\,6}_{3}$ proprio del Tuono D è natural-
mente conveniente al Tuono A, né
l'accompagto C$^{5}_{3}$ naturale del Tuono
A colla sua rappresentanza s'unta
l'artificiale C$^{5}_{3\#}$ è naturalmente
conveniente al Tuono D; e che
la corda artificiale C$^{\#}$ rende
per ciò così più remoto dall'accordo
C$^{5\,6}_{3}$ l'accompagto artificiale C$^{5}_{3\#}$
di quello che il naturale C$^{5}_{3}$. V'è
un altra ragione pure, che prova
la poca leggiadria del ~~[illegible]~~
passaggio 4to C$^{5\,6}_{3}$ C$^{5}_{3\#}$. Consiste
essa in ciò, che per modulare
dal Tuono D al Tuono A tutti
e due minori, si sceglie appunto
l'accordo C$^{5\,6}_{3}$, che tra i naturali-
mente convenienti al Tuono
minore D si è il meno perfetto.
4to C$^{5\,6}_{3\#}$ C$^{5}_{3\#}$. 10mo C$^{5}_{4}$ C$^{5}_{3\#}$. 11mo C$^{5}_{3\#}$ C$^{5}_{3\#}$
Delli accompagti artificiali due del
2do genere ed uno del primo sono
competenti alla 2da corda C
del Tuono minore D, all'accordo
C$^{5}_{3\#}$ proprio della 5ta corda C
del Tuono A per terza minore:
Applichi il Lettore le stesse al
passaggio 9no C$^{5\,6}_{3\#}$ C$^{5}_{3\#}$ le ragioni
da me esposte per l'esclusione
del passaggio 5to C$^{5\,6}_{3}$ C$^{5}_{3\#}$, al passaggio
10mo C$^{5}_{4}$ C$^{5}_{3\#}$ le ragioni per cui si
è escluso il passaggio 6to C$^{5}_{4}$ C$^{5}_{3\#}$
e finalmente al passaggio 11mo
C$^{5}_{3\#}$ C$^{5}_{3\#}$ le ragioni per cui si è
escluso il passaggio 7mo C$^{5}_{3\#}$ C$^{5}_{3}$
e capirà facilmente non potersi
dare adito nelle musiche arti-
fiziali ai detti passaggi 9no 10mo
11mo:

11.mo Se ci fosse taluno che negas-
se il titolo di passaggio all'
11.mo C$^{5}_{3\#}$ C$^{5}_{3\#}$ perchè esso non
da due diversi accordi, ma
della replicazione di un solo
i formato, dico per isciò
rare qualunque quistion di
nome, ~~[illegible]~~
esser lecitato ricavare l'accordo
C$^{5}_{3\#}$ forma come artifiziale
del 2.do genere e proprio della
2.da corda C del Tuono minore
D, indi come artifiziale del
1.mo genere e proprio della sta
corda C del Tuono minore
A. 56 5♮
12.mo C$^{5}_{3\,6}$ C$^{5}_{3\#}$ dall'accordo C$^{5}_{3\,6}$ artifiziale
del 2.do genere e del Tuono minore D
all'accordo C$^{5}_{3\#}$ artifiziale
del 1.mo genere del Tuono mi-
nore A. Vedremo a suo
luogo con quanta circospezione
vada usurpato l'accordo
di Terza mag.^{re} e Acuta,
che d'intanto in questo si addita
alla seconda corda artifiziale d'un Tuono minore, per esempio di
C^{6} relativamente al Tuono minore D.
Il nuovo accordo ~~non è in~~
~~conto alcuno~~ si rinuncia per
puro vezzo nel Tuono D, non
entrando in esso nè la sesta
nè la settima corda artifiziale,
e neppure la quarta, quelle
indispensabilmente necessarie,
e questa molto utile al Tuono
D riguardo alla cadenza stessa
dalla quarta alla quinta
corda. Osservo intanto rela-
tivamente al passaggio 12.mo
C$^{5}_{3\,6}$ C$^{5}_{3\#}$ che essendosi posta in
osservanza la corda artifiziale
C^{6} dal Tuono minore D, che
non è subordinato all'inferiore
A, il passaggio C$^{5}_{3\,6}$ C$^{5}_{3\#}$ perciò
manifestamente abbracchia
comprendere, cioè assieme,
~~[illegible]~~ passaggio unicamente
fra loro

fra loro rimosti. Questo solo
scoprire importantissimo basta
a far sì che il passaggio $\overset{5}{6}\overset{7}{6}$ 1ma
$\overset{3}{6}\overset{5}{6}$ meriti una assoluta esclu-
sione dagli armonici componi-
menti.

13.^{20} $7^{5}\ 6^{3}$ dall'accompagnato natural-
mente proprio della 1ma corda 7
del Tuono magre dello stesso nome
ch'è seguito 6^{3} ~~naturale~~ arti-
ficiale del 1mo genere, e con-
veniente alla 5ta corda E del
Tuono minore A. Del passag-
gio $7^{5}\ 6^{3}$ nella ipotesi, che
l'antecedente accordo 7^{5} appar-
tenga al Tuono magre C, ne
o' parlato nell'Articolo. Si
Ora il passaggio 13.^{20} $7^{5}\ 6^{3}$,
in cui si considera il primo accordo
proprio del Tuono magre 7 si
riguarda alquanto di preferenza
per il motivo, che la modula-
zione del Tuono magre 7 al Tuono
minore A, è meno semplice della
zione dal Tuono magre C al
nominato Tuono minore A.

19 Agosto 1743

14.to $\overset{5}{7}\ \overset{5}{6}{}^{3}$ dall'accompagnato artificiale del 1mo genere
della terza e
quinta anche stretta 7^{5}, che
tal volta si adatta alla terza
corda 7 del Tuono minore
elli

all'accompagnato $C^{3\sharp}$, che come artifiziale del primo genere viene spezzatamente accettato dalla 6ta corda A del Tuono minore A.

Il nuovo passaggio è cattivo perchè nel conseguente accordo $C^{3\sharp}$ non à luogo la corda D a cui suole indispensabilmente ascendere ~~la prima~~ al secondo che con la base F dell'antecedente accompagnato forma diesis magg. grave o superflua come comunemente viene appellata. Veggasi ciò che da tale proposta o detto del passaggio C^{5} $C^{3\sharp}$ nell'Articolo

1570 C^{5} $C^{3\sharp}$ dall'accordo naturale C rispondente alla 5ta corda C dell Tuono magg. F, al salto accordo artifiziale del primo genere $C^{3\sharp}$. In due Articoli cioè nel si è fatta per me parola del passaggio C^{5} $C^{3\sharp}$. Nel l'accordo C^{5} si è supposto proprio del Tuono magg. C, e nel proprio del Tuono parimente magg. G. Presentemente lo stesso accompagnato C^{5} si assume come spettante alla 5ta corda C del Tuono F per terza magg. Data dal Lettore con occhiata a ciò che ò scritto ne' luoghi citati, farà poscia riflessione che la modulazione al Tuono magg. F al minore del Tuono perfetta dell'altra, che A è meno perfetta ~~[illegible] Terza [illegible]~~ per terza magg. ~~[illegible]~~ che dal Tuono C per terza maggiore al Tuono A per terza minore. Conseguentemente si porta volontieri il passaggio C^{5} $C^{3\sharp}$ premessi accompagnati che dimostrino l'accordo C^{5} proprio del Tuono magg. C; e con minore ~~[illegible]~~ soddisfazione del senso, mentre gli

gli accordi antecedenti indichiamo appartenere li accompto C^{5}_{3} al Tuono mag.re 7.

16.to $C^{5}_{3\sharp}$ $C^{5}_{3\sharp}$ dall'accompagnamento di Terza e Quinta ambe minori che non di rado si adatta alla ultima corda artifiziale C# del Tuono minore D, all'accordo $C^{5}_{3\sharp}$ artifiziale del 1.mo genere e competente alla d.ta corda C del Tuono minore A. Tre imperfezioni io ravviso nel d.tto passaggio $C\sharp^{5}_{3}$ $C^{5}_{3\sharp}$. e primieramente deviando la **suonna** corda artifiziale di un Tuono minore per esempio C# di portarsi all'ottava

20 Agosto 243

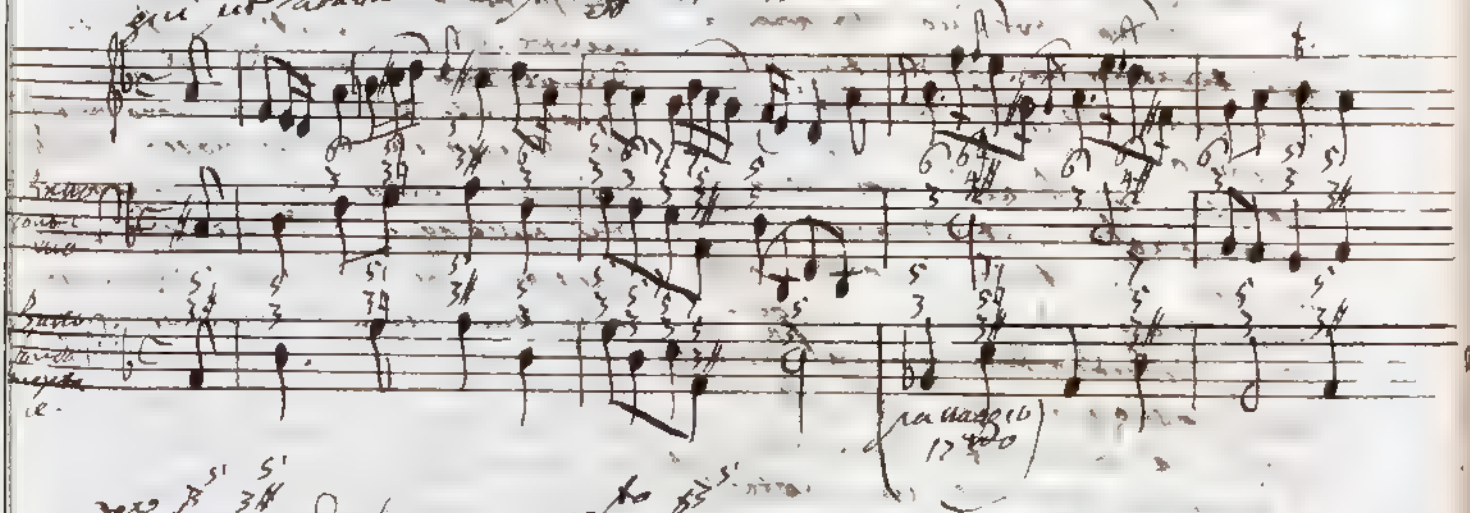
D, come più e più volte ò notato, egli è osservabile che nel corrente accompagnato $C^{5}_{3\sharp}$ non si contiene ne essa corda D onde senza indugio la bramata ascesa si ottenga; ne la corda C# onde la detta ascesa non si differisca che per un solo accompagnato; ne finalmente la corda naturale C a cui ~~alla quale~~ degrada la corda artifiziale C# / quella quale, se in D non rimonta, cessa il principale motivo di porre uso. In secondo

luogo

luogo modale il nostro passag-
gio 16to dal Tuono minore [illegible]
al minore A per mezzo dell'
accompag.to C.a di Terza e Quinta
ambe minori, il quale è real-
mente dissono, quantunque
in figura di consonante si
mostri. Si fatti accompag.ti
vengono ottimamente a stare
quando non seguitati da altri
propri del Tuono istesso, ma
non son poi molto atti a
modulare da Tuono a Tuono,
attesochè in cotal guisa procedu-
ti il Tuono di cui si tratta la costituzione ~~[illegible]~~
lasciano per così dire amareggiato
l'orecchio, il quale non si sarà
mai pensato che ivi sì ina-
spettato esso Tuono si abbandonasse.
In terzo ed ultimo luogo il
passo fondamentale di melodia
C.a di Terza all'in su non
è de più grati, conforme regolar-
mente è avvertito. Stanti
le sue descritte imperfezioni, io
non veggo qual buono effetto
possa produrre il passaggio
16to [illegible]

17mo [illegible] dall'accordo naturale
[illegible] conveniente alla quarta
corda [illegible] del Tuono mag.re
[illegible] all'accompag.to artificiale del
suo genere [illegible] che frequente-
mente si adatta alla sesta corda
[illegible] del Tuono minore A.
Superiormente nell'Articolo
~~[illegible]~~ si è trattato del pas-
saggio [illegible], considerando
[illegible] l'accompag.to [illegible] come
artificiale del 2.do genere
del Tuono minore A, nel
qual caso il detto passaggio
si forma nel Tuono A per
Terza minore, a cui dubbio
gli

gli accompagn.ti antecedente e cui
seguente appartengono. Ora sup=
ponendosi nel passaggio 17.mo 5/3 6 5/3#
l'accordo 5/3 6 naturale del Tuono
magg.re F, viene il nostro pas=
saggio a modulare dal Tuono
magg.re F al minore A. [illegible]
[illegible]. Quindi egli è
chiaro, che volendone far
uso, dovranno usarsi ricercarsi
ancora maggiori delle ricercate
nel citato Articolo. In fatti
molto di rado si incontra
il passaggio 13.mo nelle com=
posizioni di Musica. cosa
che non interviene, mentre l'accordo
5/3 6 si assuma come artificiale
del 2.do grado del Tuono minore
A. Il seguente esempio [illegible]
è stato somministrato il 1.mo Allegro della
Suonata IX dell'opera 1.ma del Sig.r Tartini.
[illegible] il passo [illegible]
[illegible] passaggio 17.mo 5/3 6 5/3#



14.mo 5/3 5/3# dalle accompag.to 5/3
ricorso della quarta corda artifi=
ziale B del Tuono magg.re F, o della 6.ta corda artificiale del Tuono minore D, all'accordo di
accordo 6 3# artificialmente [illegible]
spettante alla 5.ta corda E del
Tuono minore A. Buono è
il passaggio 5/3 6 3#, se l'
accordo antecedente naturalmente
appartiene al Tuono minore A.

Richiami

Richiami a memoria il Lettore
ciò che ne ò detto nell'Articolo
Ma cangiata i nomi,
ed avvertendo come nel passag=
gio 18.vo l'accordo B^{5}_{3} in figura
di artifiziale del 2.do genere
del Tuono mag.re 7, il passag=
gio stesso merita il titolo di
vizioso, e vuol essere escluso
dal Contrappunto. Se taluno
brama di accertarsene colla
esperienza, formetta una data
serie di accordi, che antecedente=
mente dominino, essere l'2.do
accordo B^{5}_{3} artifiziale del 2.do
genere del Tuono mag.re 7,
e tutto ad esso succedere
l'accompagnamento C^{5}_{3} sentirà
avvedersi egli nell'orecchio una
sensazion disgustosa. La
ragione dipende da ciò
che concedendosi ~~l'accordo~~
B^{5} al Tuono ~~mag.~~ mag.re 7 in grazia l'accordo B^{5}_{3} in grazia
della cadenza che patisce dalla quarta
corda artifiziale B alla sua
C, udendo l'orecchio ~~etc. corda~~,
~~[illegible]~~ l'abbandonamento
desidera che gli succeda l'
accordo C^{5}_{3} 8.vo immediata=
mente, o al più col solo $^{5}_{3}6$
accompagnato invece esso $^{5}_{3}$
in cui la stessa quarta corda
artifiziale B trova luogo.
Ora detraendosi con del desiderato
dal passaggio 18.vo B^{5}_{3} C^{5}_{3},
egli è evidente, dovechè
l'orecchio provare un notabile
dispiacere. *

* Dispiacere [illegible] [illegible] in=
torno al nostro passaggio 18.o B^{5}_{3} C^{5}_{3},
mentre gli accompagnamenti precedenti
dominano l'accordo B^{5}_{3} arti=
fizialmente proprio del Tuono minor
D. Si applichi al passaggio B^{5}_{3} C^{5}_{3}
ciò che ò detto per la esclusione
del passaggio 3.to $G^{5}_{3}6$ C^{5}_{3} nella
teorica, che l'accordo $G^{5}_{3}6$ compete
allo stesso Tuono minore D.

17 Qui giacchè mi si presenta la
congiuntura, stimo utile
l'avvertirvi, che fuggi ~~pass. accordi~~ accompagnati
~~saggi~~ nei quali anno luogo
e corde artifiziali 7.me e 4.te e 6.te
quello di terza mag.re e quinta,
che di per base la quarta corda
di un Tuono minore, per esempio
C^{5}_{3} relativamente al Tuono
minore

22 Agosto 1743

(Nota)

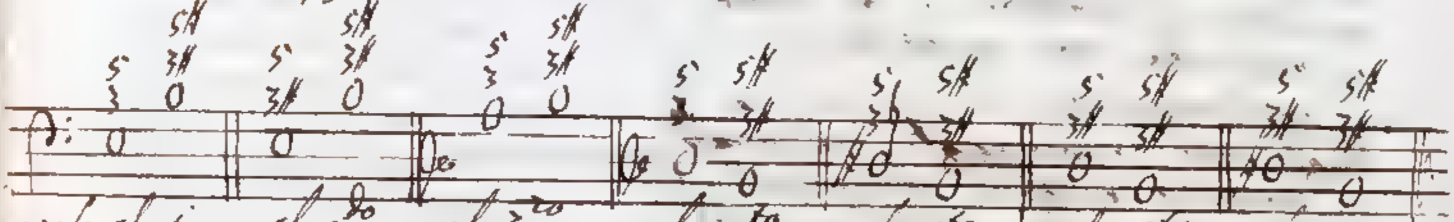
Cap. ix. § 17

~~Tuono~~ A, è sopra recati gli
altri arpeggiato, ed i pas=
saggi da esso accompag.to ad
un altro non son circoscritti
da regole gran fatto rigide.
La settima corda artifiziale 6.ta
che forma la Terza mag.re del
nostro accompag.to 3.zo, è stata
ammessa nel Mauro in grazia
non solo della Cadenza perfetta
ma ancor delle due, che dalla
prima e dalla quarta corda
alla quinta si formano. Quindi
potendo terminare il senso ~~~~
della Cantilena nel mentovato=
rato accompag.to, chiaro si
vede il motivo per cui fatto
sempre più considerabile resta in mio
arbitrio il passare a cose nuove
e talvolta non aspettate.
Una pari proprietà non si verifica
degli altri accompag.ti, nei quali
vi entrano le corde artifiziali 6.ta
3.za e 4.te. Oltre che la maggior
parte di essi ~~accompag.ti~~ non
son consonanti perfetti: oltre
se non se per sola rappresentan=
za, nessun di loro è fondato
sulle corde 1.ma e 5.ta nelle
quali unicamente terminano
le cadenze. Nei detti accom=
pag.ti dunque il senso è con=
tinuo sospeso, ed il passare da
essi ad un altro, non è che
una continuazione del senso
medesimo. Così è di tutte
le ... o posteriori ... accordi;
che abbiamo fin ora scelta con=
nessione insuccessivamente, e che corrispondano
alla aspettazion dell'orecchio.
Darò fine all'~~presente~~ Articolo con
una serie di passaggi i quali
si modulano dagli Tuoni accompag.ti
o naturalmente o artifizialmente
... dei Tuoni A minore,
C mag.re accettando la stessa scala,
al

30 Agosto 1743

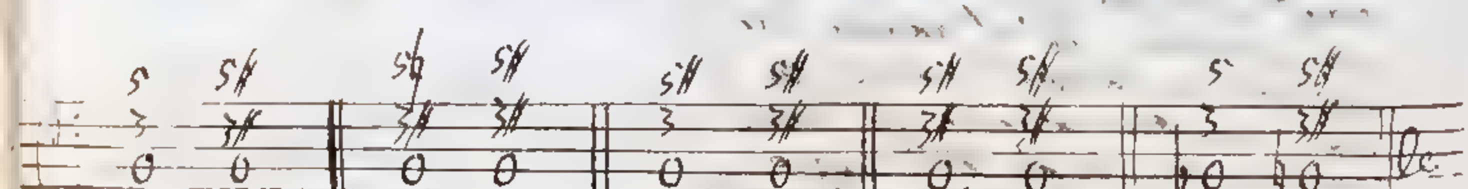
all'accomp.to B 3# 5# il quale come artifiziale del suo genere, compete alla 8va corda B del Tuono minore C, e serviranno questa tutte similitudine con la progressione di diciotto passaggi, di cui or ora o trattato, e conseguentemente le si dovranno applicare tutte le avvertenze nel presente Articolo contenute.

Passaggi dai sette accordi naturalmente appartenenti ai due Tuoni ~~subordinati~~ principali A minore C mag.re, che anno comune la scala, e dagli accompag.ti artifiziali appartenenti dei medesimi Tuoni all'accordo B 3# 5# rispondente alla 8va corda B del Tuono subordinato C per terza minore.



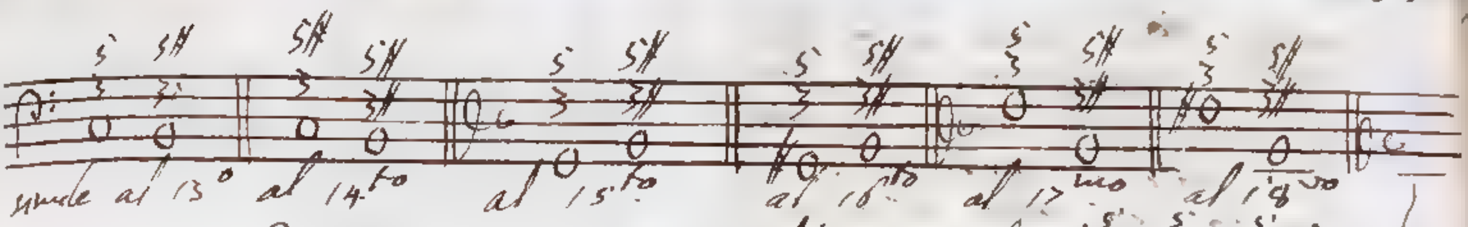
simile al 1. al 2do al 3zo al 4to al 5to al 6to al 7mo

Passaggi dai tre accompag.ti naturali C 3 5, A 3 5, D 3 5 generanti il Tuono minore principale A, e dagli artifiziali che gli rappresentano, all'accomp.to B 3# 5# competente alla 8va corda B del 3 tuono subordinato C per Terza minore.



simile all 8vo al 9no al 10mo all 11mo al 12mo

Passaggi dall'accompag.to B 3 5 naturalmente comune ai due Tuoni principali A minore, C maggiore, e dagli accompag.ti artifiziali che lo rappresentano all'accordo artifiziale B 3# 5# proprio della 8va corda B del Tuono subordinato C per terza minore.



Passaggi dai tre accompagti naturali C, G, D che danno l'origine al Tuono principale C per Terza mage, e dagli artifiziali che gli rappresentano all'accompagto $\overset{5}{3}\sharp$ competente alla 6ta corda E del Tuono subordinato C per Terza minore

31 Agosto 1743

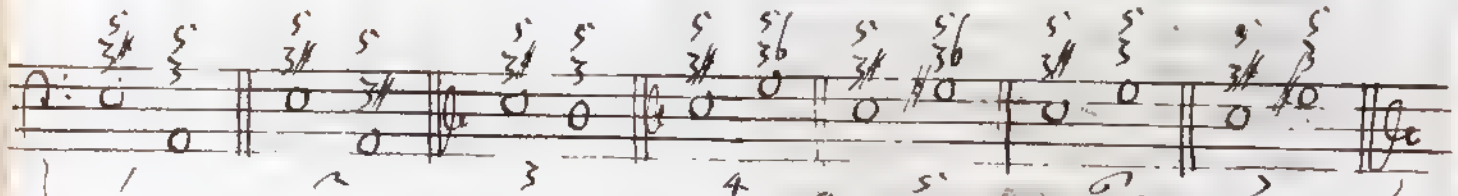
Dei passaggi dall'accompagto $\overset{5}{3}\sharp$ artifiziale del 1mo genere che si attribuisce alla 5ta corda E del Tuono principale A per Terza minore, al sott'accompagnamento naturalmente spettante ai due Tuoni subordinati D minore, e [illegible] accettanti la stessa scala, ed agli accompagti artifiziali dell'accompagnamenti naturali rappresentanti.

Metto sotto gli occhi dei Lettori i passaggi che prestano la materia al presente Articolo, i quali non sono che gli stessi dei diciotto nell'antecedente ultimo Articolo considerati. Conforme che nei nostri passaggi è sempre antecedente l'accordo $\overset{5}{3}\sharp$, in cui ci avea la prima corda artifiziale G♯, la quale aveva di ascender in A; così essi passaggi riguardo ad una tale considerazione si dividono in quattro rami dei quali ò distintamente parlato di Articolo.

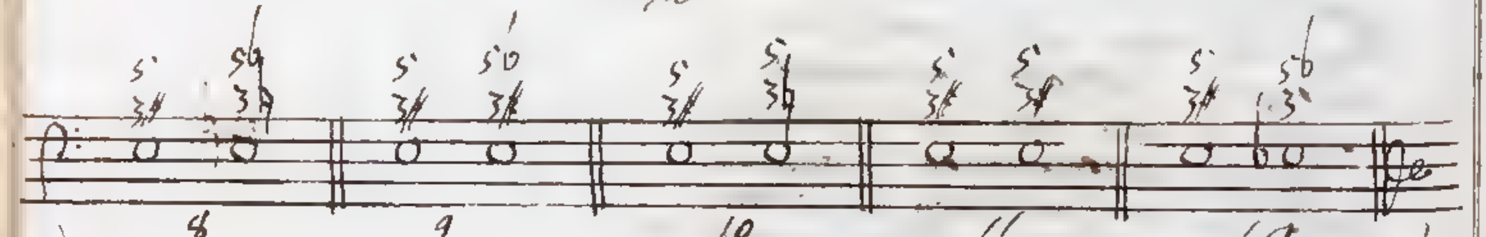
Spettano al primo ramo quei, nel cui susseguente accompto a luogo la corda A; se nel conseguente accompto

accompto ci entra la corda G$^{\sharp}$, i passaggi con del rado rango; e se ci entra la corda naturale G, discendono per grado nel basso ed al 3zo rango appartengono. Rilevamo tutto tocca ai passaggi, ed alli conseguente accompto. non si conviene né la corda A, né la corda G$^{\sharp}$ né la corda G.

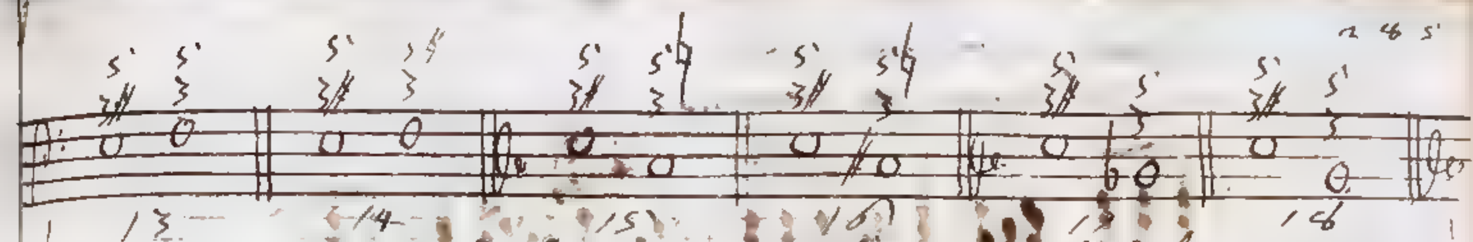
Passaggi dal l'accordo C$^{5}_{3\sharp}$ rispondente alla 3ta corda C del Tuono minore A, ai sette accompti naturalmente spettanti ai Tuoni subordinati D minore F magre che anno pronunciata la scala, ed agli accompti artificiali propri de' nominati Tuoni essi accompagni naturali rappresentanti.



Passaggi dall'accompagto C$^{5}_{3\sharp}$ artificialmente proprio della 3ta corda C del Tuono minore A; ai tre accompagti naturali A$^{5}_{3}$. D$^{5}_{3}$. G$^{5}_{3\flat}$ generanti il Tuono subordinato D per terza minore, ed agli artificiali delli accompagti naturali rappresentanti



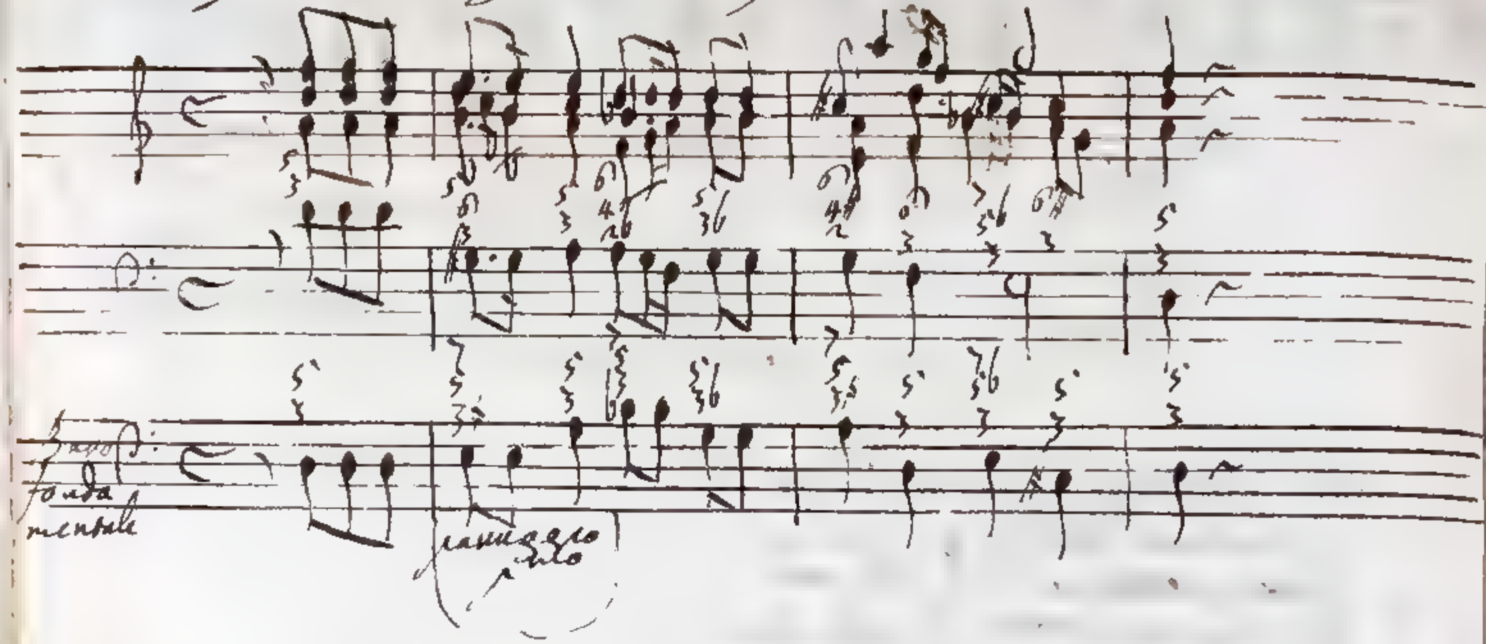
Passaggi dall'accompto C$^{5}_{3\sharp}$ artificialmente proprio della 3ta corda C del Tuono principale A per terza minore, all'accompagto naturale C$^{5\,6}_{3}$ commune ai due Tuoni D minore, F magre ed agli accompagti artificiali, che li rappresentano.



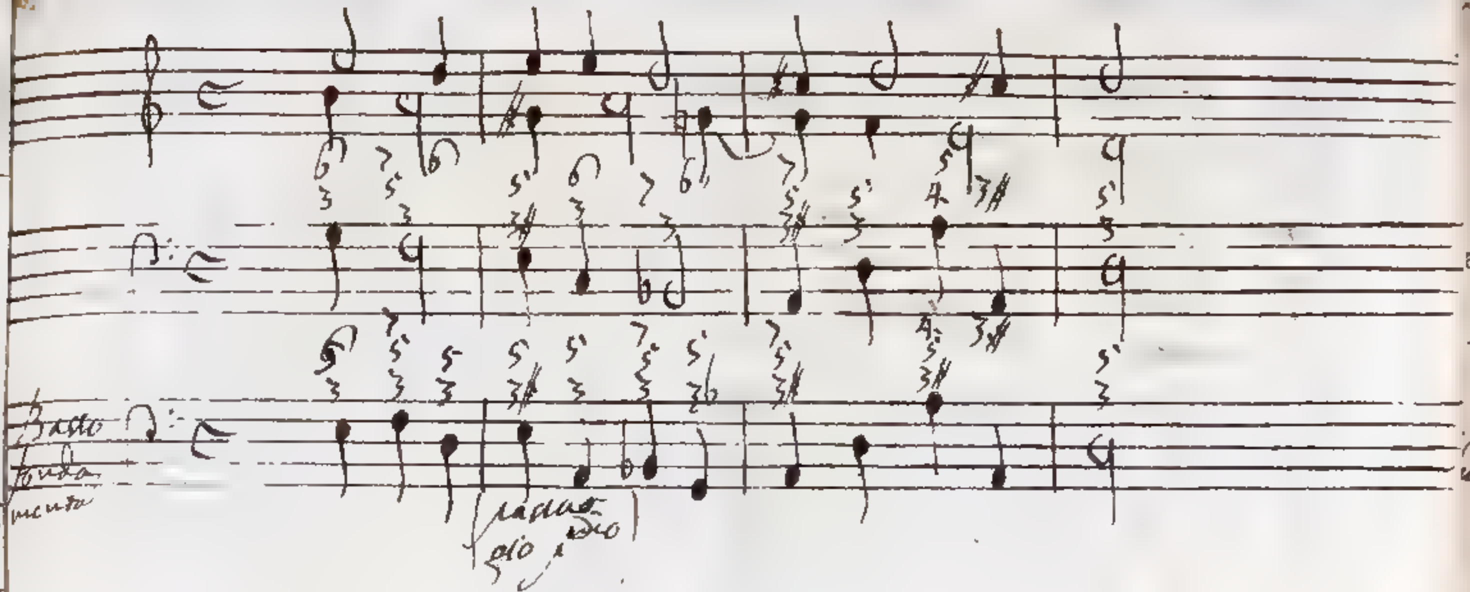
Passaggi dall' accompag.to C 3# artifiziale del 1.mo genere e proprio della 5.ta corda C del Tuono minore A ai tre accompag.ti naturali A 3 5, C 3 5, B 3 6, che danno l'origine al Tuono mag.re ?, ed agli artifiziali, che gli rappresentano

1.mo C 3# A 3 5 dall'accompag.to C 3#, che come artifiziale del 1.mo genere s'adatta specialmente alla 5.ta corda C del Tuono minore A, all'accompag.to A 3 5 che naturalmente compete alla 5.ta corda A del Tuono minore D. L'accompag.to antecedente C 3# proprio del Tuono A per Terza minore fa sì che lo più, che l'orecchio attribuisca allo stesso Tuono anche il conseguente A 3 5, acchè ... maxime quando l'accordo C 3# cade in tempo cattivo, ed A 3 5 in tempo buono; onde, riposando la cantilena nell' accompag.to A 3 5, si giudichi il passaggio C 3# A 3 5 una cadenza perfetta nel Tuono minore A. In questo modo si possono far succedere ad A 3 5 anche nella medesima posizione accordi tali, che lo denotino proprio del Tuono minore D. Con ciò l'accompag.to A 3 5 che è naturalmente comune ai due Tuoni minori A, D farà doppia figura, ed in virtù degli accordi antecedenti si riferirà al Tuono minore A, ed in virtù dei susseguenti al Tuono minore D. Il nostro passaggio portando seco l'immediata una assai elegante modulazione dal Tuono A, al Tuono D ambo minori della

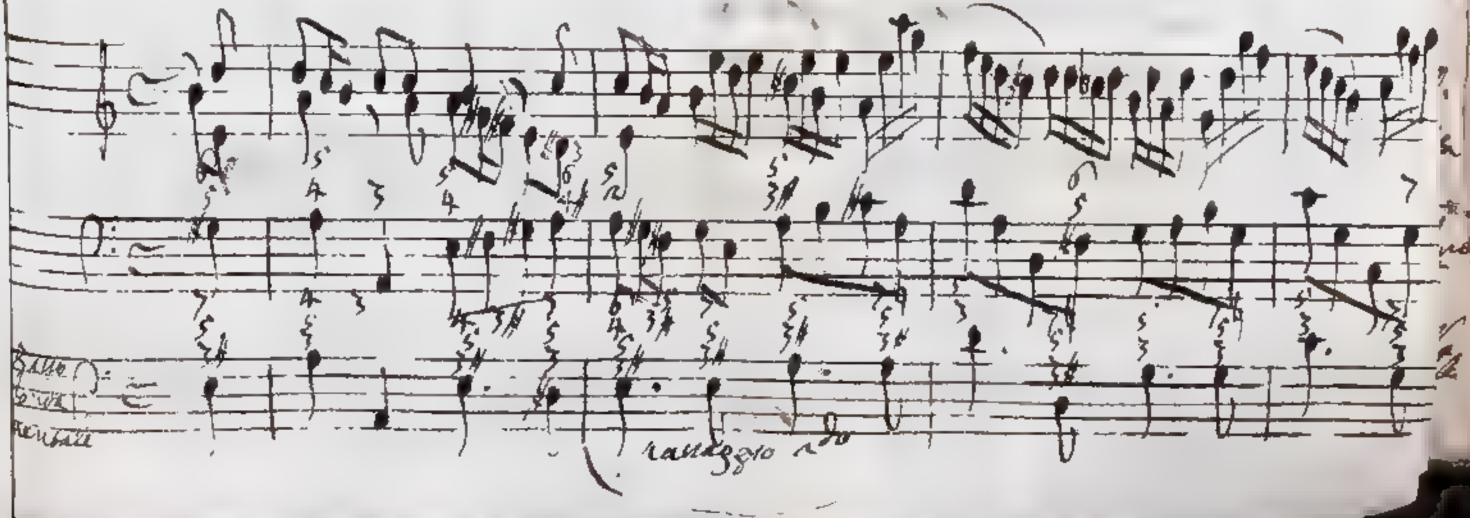
Della qual verità ne fa una evidente prova il seguente esempio.



Che se si farà cadere in questo tuono l'accordo C^{3a} e con una di quelle cadenze che ~~[illegible]~~ formansi sulla 5ta corda, si verrà con esso il senso della cantilena, in tal caso sarà facile, che l'accordo A$^{5}_{3}$ si attribuisca senz'altro al Tuono minore D, mentre ciò venga dinotato dai susseguenti accompagnamenti. Ciò vedrà il Lettore formato il seguente esempio da due motivi eguali, uno nel Tuono minore A che principia coll'accordo C$^{5}_{3}$ e finisce colle accordo C$^{5}_{3\sharp}$, e l'altro nel Tuono minore D che ~~fini~~ principia coll'accordo A^{3} e finisce coll'accordo A$^{5}_{3\sharp}$. Ora conforme l'accompagnamento C$^{5}_{3}$ nel primo motivo spetta infallibilmente al Tuono minore A, per la stessa ragione l'accompagnamento A$^{5}_{3}$ nel 2do motivo deve attribuirsi al Tuono minore D

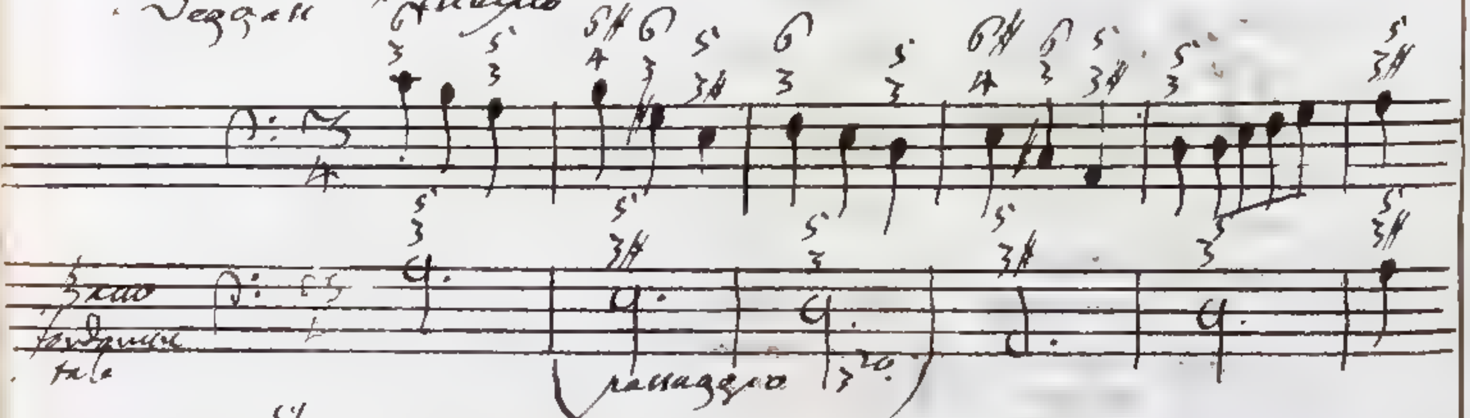


2do C $\frac{5}{3\#}$ A $\frac{5}{3\#}$ dalli accompagto C $\frac{5}{3\#}$.
arrivali del 1mo genere, che
frequentemente si attribuisce
alla d.ta corda C del Tuono mi-
nore A, e alli accompagto arri-
vati anch'esso del 1mo genere
$\frac{5}{4\ 3\#}$, conveniente alla d.ta corda
A del Tuono minore D. Il
nostro passaggio è simile
a B $\frac{5}{3\#}$ C $\frac{5}{3\#}$ di cui nelle acce=
... fatto
raro. Applichi il lettore
al passaggio C $\frac{5}{3\#}$ A $\frac{5}{3\#}$ ciò che
nel luogo citato per me si è
detto del passaggio B $\frac{5}{3\#}$ C $\frac{5}{3\#}$
Il sottoposto esempio egli è conte=
nuto nell'Allegro della Sonata
3a dell'Opera 1ma del Sig.r Tartini.



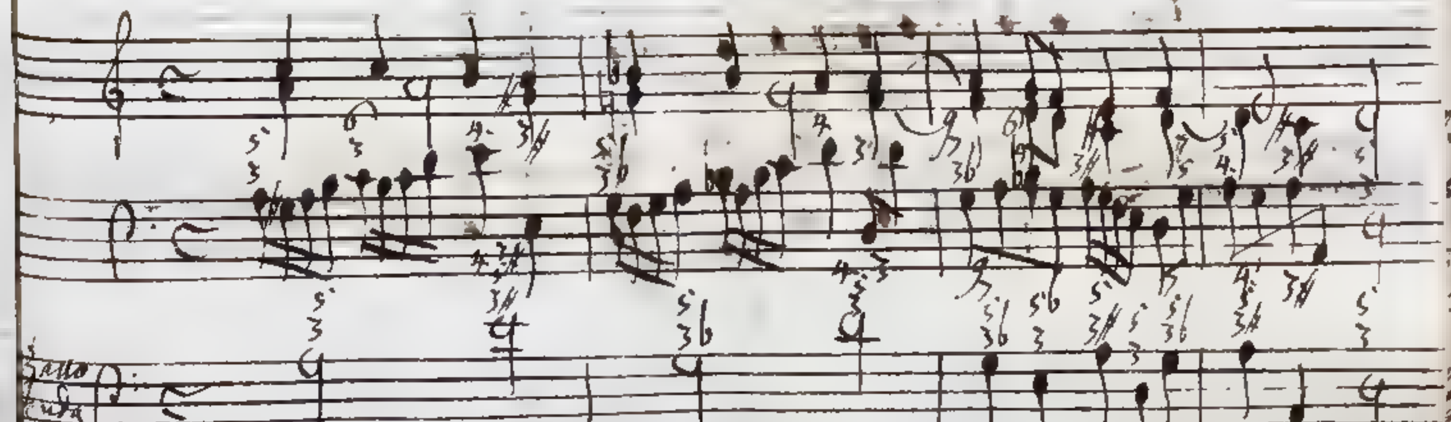
2 3 8

5° $C^{5}_{3\sharp}$ D^{5}_{3} dall'accompagnato artifiziale del primo genere $C^{5}_{3\sharp}$ che compete alla 1ma corda C del Tuono minore A, all'accompagnato D^{5}_{3} naturalmente proprio della 1ma corda D del Tuono minore da essa prima corda denominato. Quantunque il passaggio $C^{5}_{3\sharp}$ D^{5}_{3} si possa riguardare ancora nella proposizione che amendue gli accordi che lo compongono appartengono al Tuono minore A, pure anche considerato il conseguente accordo D^{5}_{3} come proprio del Tuono D per terza minore, con esso passaggio verrà a uscire. Per ischivare la poco buona armonia della Undecima maggiore D C♯ sarà bene, come è in più luoghi superiormente avvertito, il non usare il movimento fondamentale $C^{5}_{3\sharp}$ D^{5}_{3} sostituendo in sua vece $C^{5}_{3\sharp}$ D^{6}_{3}, il quale produrrà un effetto migliore. Veggasi l'esempio

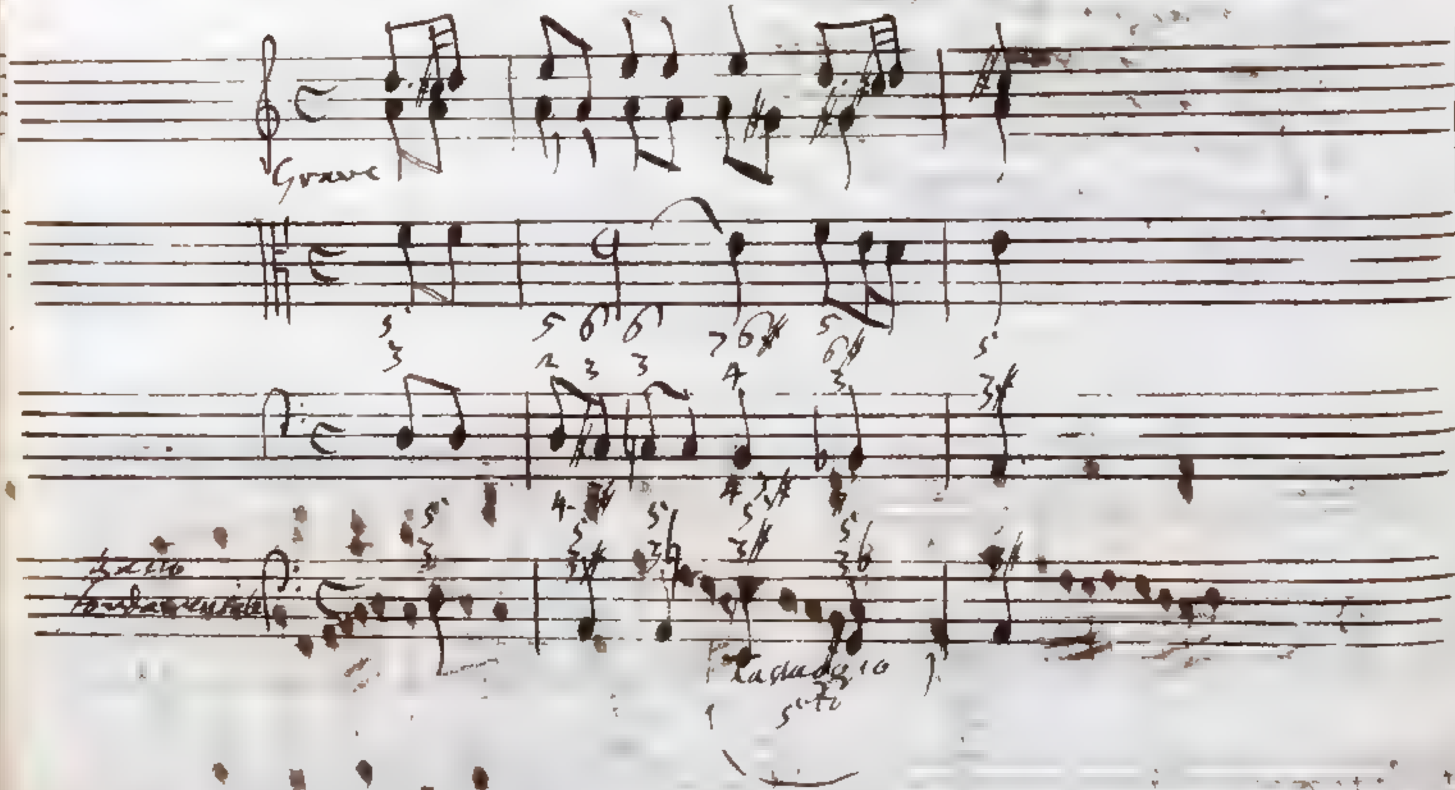


4to $C^{5}_{3\sharp}$ $G^{5\flat}_{3\flat}$ dal solito accompagnato $C^{5}_{3\sharp}$ artifizialmente spettante alla 1ma corda C del Tuono minore A, all'accompagnato $G^{5}_{3\flat}$ naturalmente proprio della 1ma corda G del Tuono minore G. Richiamerà a memoria il Lettore, avendo fatto vedere nell'Articolo ..., come di praticarsi usa il passaggio C^{5}_{3} $G^{5\flat}_{3\flat}$ formato da

da due accordi naturalmente convenienti quello al Tuono minore A, e questo al Tuono minore D. Oltreché, né il primo accordo C^{3} è comune al Tuono D, né il secondo $G^{5\,3}$ è comune al Tuono A; di più, il passaggio $C^{5\,3}$ $G^{5\,3}$ ha in conseguenza, che il salto melodico C G di terza all'in su non riesce molto grato all'orecchio. Ora il passaggio 4.to $C^{3\#}$ $G^{5\,3}$ in ciò solo differisce dall'or ora nominato $C^{5\,3}$ $G^{5\,3}$, che nell'antecedente accompagnato si adopra la 3.za maggiore artificiale G# in cambio della naturale G. Questa osservazione a fin vero rende l'accordo artificiale autentico $C^{3\#}$ unito del conseguente $G^{5\,3}$ se quello fosse il naturale $C^{5\,3}$. Quindi, ella è facile da dedursi la conseguenza che con successioni e cadenza grande, e valendosi ~~grande dovrà adoprarsi il passaggio 4.to $C^{3\#}$ $G^{5\,3}$ e non valendosi~~ degli artifizj nel trattato articolo ricordati, dovrà adoprarsi il passaggio 4.to $C^{5\,3}$ $G^{5\,3}$.



5to C3# G# dall' accompagnto C3# artifiziale del primo genere e proprio della 1ma corda e del Tuono minore A, all' accompto G# 5/36 artifiziale del 2do genere e proprio della 4ta corda G# del Tuono minore D. Il passaggio 5to C3# G# 36 è soggetto alle stesse due prerogative, ov ora nel passaggio 4to C3# G36 consideravate. Un vantaggio solo egli à sopra il passaggio 4to, che in cambio della corda naturale G si conviene nel comunemente accompagnto G#36 le artifiziale G#; laddove il passaggio 4to C3# G36 appartenendo al 3zo rango; il passaggio 5to C3# G#36 ascende un grado più alto, e fra quelli del 2do rango si conta.



49

[illegible]

[illegible]

Sommario di lettera al R.do M.o Vallotti 29 gbre 1744 intorno le corde ed accompagnamenti artificiali

Cap. 9 [illegible]

Del Modo per Terza minore.

Il Semituono mag.re ossia Seconda minore è quel movimento di grado che più del Tuono viene dall'orecchio notato. Gli Diesis si accosta troppo all'Unisono e per ciò una Melodia lirica produce. ~~Il Semituono maggiore che posto poco qua= vale ad un Diesi e mezzo possiede [illegible]~~ e la medesima Diatonica, e la Delicatezza Cromatica, invadendo ~~[illegible]~~ in [illegible]

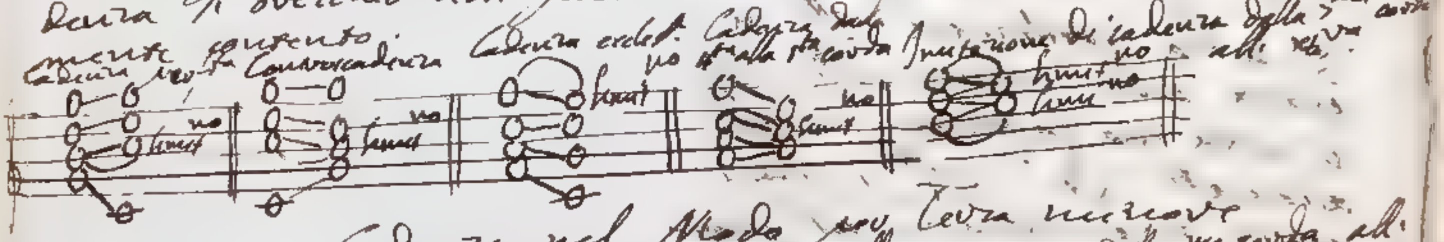
Il Semituono mag.re sta di mezzo fra il Diesis e il Tuono, rispondendo a quello nella ragione prossima di 3:2 ed a quello nella ragione prossima di 3:5. A norma di ciò esso non ha ne la smanceria del Diesis, ne la severità del Tuono, e viene insieme a possedere [illegible] elemento comune ai menzionati due Generi.

Nota

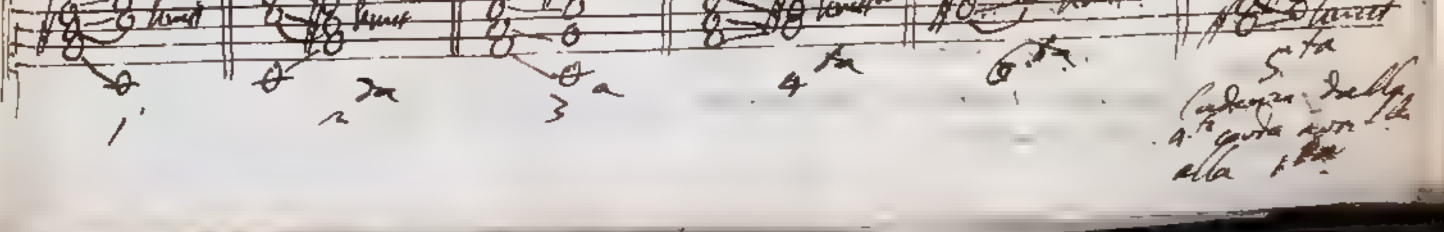
Bisogna aver le avvertenza di non por mano nei semituoni naturali del Tuono per Terza minore.

Posta una tale dottrina confermata dalla esperienza, se ne deduce una legge generale onde modificare le cadenze tutte del Tuono per Terza minore e renderle atte ad appagare il senso. Si considerino le cadenze del Tuono maggiore Terza mag.re, i più naturali movimenti che possono fare le quattro parti, ed osservato il sito ove una parte si move di Semituono, si introduca per via delle corde artificiali ~~[illegible]~~ il Semituono nel sito analogo della cadenza simile del Tuono minore, e ciò fatto perché della di essa cadenza l'orecchio resti pienamente contento.

Cadenze del Modo per Terza mag.re



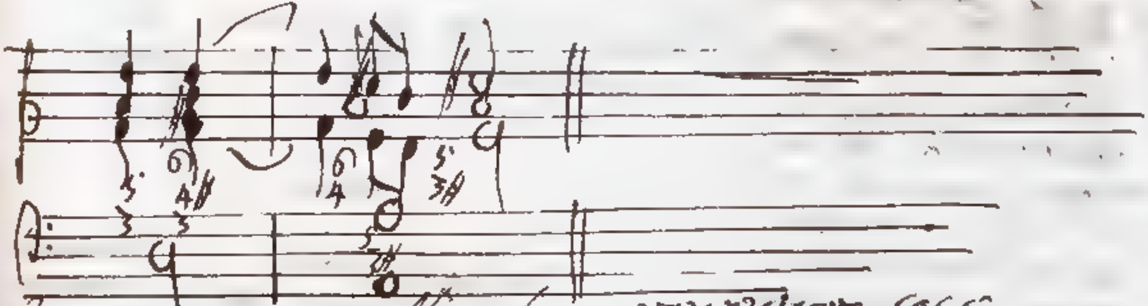
Cadenze nel Modo per Terza minore



Cadenza dalla 4.ta corda artificiale alla 5.ta

292

Intorno le Cadenze del Tuono per Terza minore 1.ma, 2.a, e 4.ta, e 6.ta non ci è che ridire. Mostrano bene maggior riflessione le Cadenze 3.a, e 5.ta, le quali vanno intese nella maniera ch'io le ò scritte, quando si voglia diredere con esse la cantilena e lasciar pago interamente l'orecchio. Nelle composizioni Ecclesiastiche si trova adoprata la cadenza 5.ta nel modo seguente.



In generale questa potrebbe taluno riguardare così
Ora io la discorro così. Se le Cadenze 3.a e 5.ta si ammettono senza alcuna restrizione nel Tuono per terza minore per esempio A, la corda C♯ diverrà artificiale di esso Tuono, ed in quella stessa maniera che prodotta la nostra corda artificiale C♯ in grazia della Cadenza perfetta $C^{3\sharp}$ A^{5} s'usa pure negli accompagnamenti C♯, $C^{5\sharp}_{3}$ così accettata la corda artificiale C♯ in grazia delle cadenze 4.ta e 5.ta si potrà ora adoprare negli accompagnamenti C♯ $^{7}_{5\sharp}$, i quali perciò apparterranno al Tuono A per terza minore. Ora di fatto che i nominati accompagnamenti appartengono bensì al Tuono per terza minore D ma non al Tuono A, nel quale non si trovano mai adoprati.

Si

Se l'Accompto. 5^a CA potesse mai competere al Tuono A volendogli aggiungere la settima questa dovrebbe essere B. Provisi taluno a ciò fare relativamente al Tuono A, e ne sentirà una insoffribile asprezza. Un pari discorso si applica in ordine all'accompto 7^a 5^a, al quale volendo aggiungere la undecima questa dovrebbe ad essere B, e questo secondo accordo come del Tuono A per Terza minore. Ora riuscendo una tale aggiunta discordissima, se ne deduce che l'accordo 7^a 5^a 3ª non si può mai attribuire al Tuono A per Terza minore.

Due conseguenze si possono ricavare dal premesso discorso, cioè che o la corda CA non è artificiale del Tuono A per Terza minore, o che è artificiale, ma così esposta di fatto vago, per così esprimermi, da non potersi adoperare se non se nell'Accompagnamento delle 4e, ed in occasione delle cadenze 3^a e 6^a [illegible].

Per la seconda opinione cadono a terra le riflessioni seguenti: Le corde 7ma e 6ta tengono il primo luogo fra le artificiali essendo estremamente necessarie per potere adoprare il Tuono per terza minor in figura di [illegible]. Senza la 7ma corda artificiale non si può con soddisfazione del senso chiudere la cantilena, e senza la corda 6ta parimente artificiale non si può passare con movimento di grado diatonico dalla 6ta corda alla 7ma artificiale o all'incontro. Tali corde pertanto si richiedono in tutti quegli accompagnamenti

ne quali trovano luogo
le corde naturali da essi
rappresentate. Relativamente al Tuono A la
sesta corda artifi.e G# si
adopra pei soli accompagnti.
C3#, G#, C5#. e così pure
la 6ta corda artifiziale 7#. 5. pei
soli accompagni. D3#. 7#. B3 5#.

Si vede è lecito della detta
corda artifiziale per l'accompo
7# nel solito Tuono A minore
quella che giova dire al
medesimo Tuono, ma non è
necessaria. Senza essa e modificare
mai i soli. Accompti e naturali
di G#, e di B5, e viene
esclusa dall' accompagnto
di G5, essendo che il accompto
G3 5# e molto meno il altro
G#5# non appartengono al
Tuono minore A.

Dirago ancora per favore dovrebbe
dirsi essere la sesta corda
artifiziale C# non essendo
essa aver posto salvo che
nelli accompagnti. A5# ma
solamente in grazia delle
cadenze 3a. e 6ta.

Ma a favore della prima opinione
che non vuol riconoscere
C# per corda artifiziale del
Tuono minore A si potrebbe dire, che essendo
la ultima corda artifiziale
la più discrepata fra le artifiziali quando nelle cadenze
3a. 6ta. odo la corda C#
mi si sveglia l'idea del
Tuono minore D che ammette
C# per ultima corda artifiziale

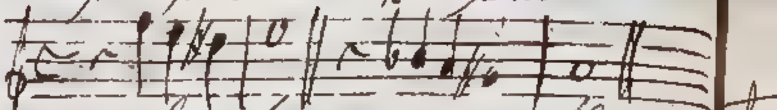
laonde sembra che nell'atto
ch'io voglio chiudere la canti=
lena nel Tuono A, io sortis=
ca fuori di Tuono. Ciò tanto
più si conferma riguardo alla
alla terza cadenza [illegible] A3H
la quale ~~altro~~ no nel Tuono
minore D serve de' contrac=
cadenza ossia di cadenza
della [illegible] corda.
Consultando il ~~senso~~ orecchio benchè udisse
le cadenze 3a e 6ta che [illegible]
compresero il senso della can=
tilena, pure vi scopre per
entro, un non so che
che non lo lascia pienamente
quietato.
Bisogna il vero le nostre cadenze
in composizioni di vaghezza
non s'incontrano mai. Nelle
composizione da Chiesa si
trovaranno, ma bisogna
riflettere che per [illegible]
avrà giovato assai il costume
a cui si era in qualche modo
assuefatto l'orecchio di finir
sempre in terza minore.
~~Nel~~ l'orrore che ~~sia quella~~ ~~[illegible]~~
~~questa che~~ la quarta corda [illegible]
DH non mi fa nascere l'
idea del Tuono minore l
così ne pure la terza corda
[illegible] CH mi metteva a me
[illegible] il Tuono minore D.
Osservisi la notabile differenza
che nella cadenza [illegible] io
non mi fermo [illegible]
[illegible] nella cadenza per ~~[illegible]~~
dove ~~nelle~~ le cadenza [illegible]
3a. 6ta vengo a terminare
nell'accompto A3H nel quale
à luogo la corda CH.
Detto tutto ciò che mi è venuto
in mente per ammettere o
per

o per rigettare la terza corda artificiale C# e con essa le cadenze 3a. essa ricorrere al giudizio di S.E. [illegible] e farò [illegible] grandissima [illegible]. La supplico pertanto a significarmi se ella o dia loro un bando assoluto, o pure le ammetta, e con che riserve ed in quali occasioni. Certo che la sentenza sarà favorevole se V.E. mi fa avanzare d'un qualche esempio troverei per onore singolare.

Resta ancor da considerare la seconda corda artificiale cioè B♭6 rispettivamente al Tuono A per Terza minore. Di questa non si suole far uso salvo che negli accompagti. B♭6. Ora io domando se sia veramente vietato l'introdurla negli accompagti. C 3/5, G 3/5 e per qual ragione. Io mi avvantaggio di mettere sotto gli occhi i seguenti esempj. Pure quando della non si suppone interamente il posare in opera nel Tuono A per Terza minore gli accompagti in cui consumato, le troviamo in non altro dimorare per favore al caso solito degli eleganti e degni di Lei i quali danno il maggior risalto possibile agli accompti che un nuovo [illegible] nel Tuono A per Terza minore

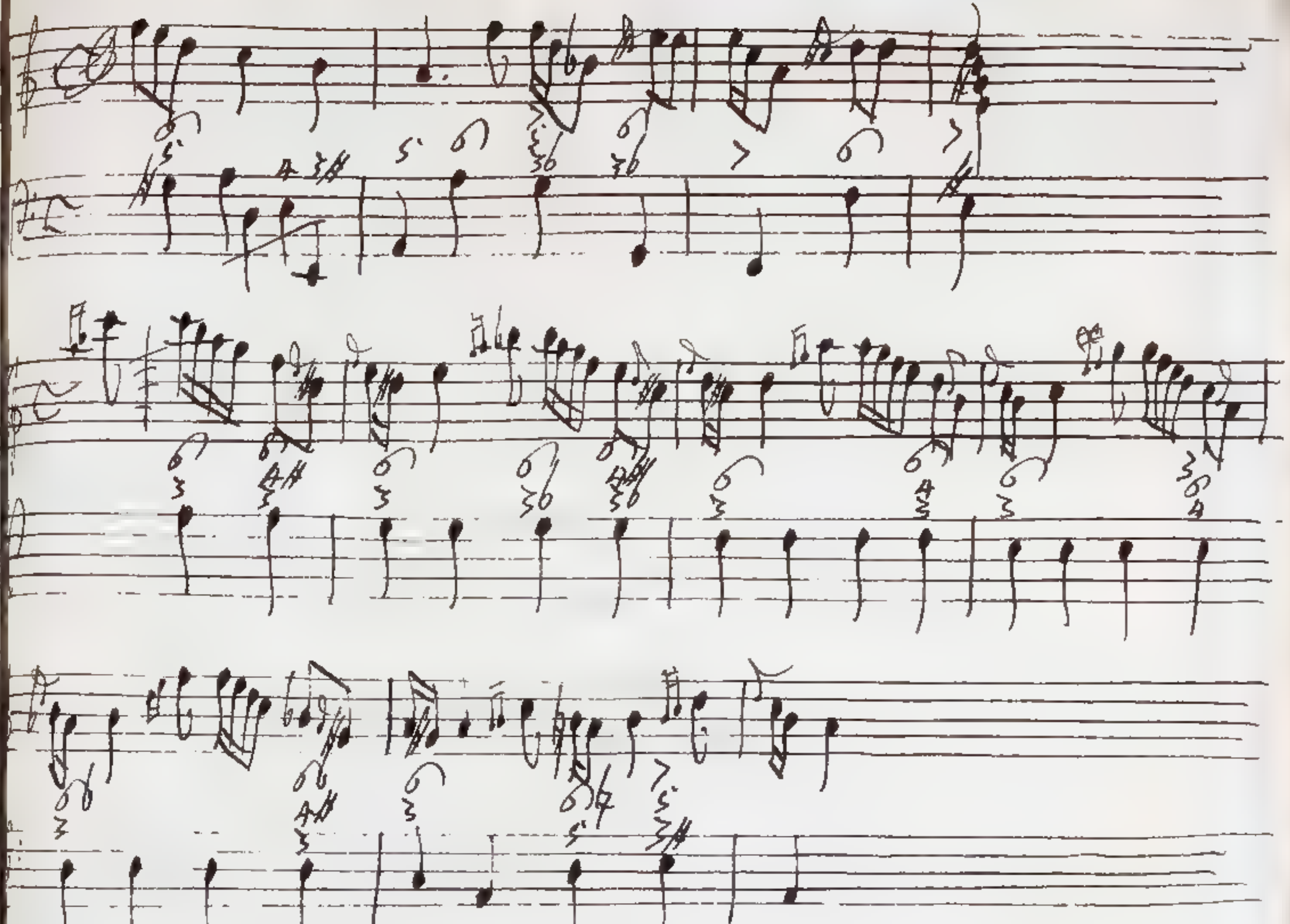
(*) Io penso che essa sia stata introdotta nel Contrappunto per rendere il 2do passo simile al 1mo [illegible] quello la 6ta corda artifle

1mo passo 2do passo



naturale e la quarta artifle corrispondono tra loro in 3a diminuta ed in questo lo stesso intervallo si trova fra le corde 2da e 3za anche artificiali. In ambo i casi la terza diminuta è divisa in due seconde minori per mezzo delle corde 8ta // 1ma A.

Della 6ta corda naturale F riguardo al 1mo passo se ne fa uso in tutte e tre gli accomp. F 3/5 D 3/5 B♭ 3/5. ma non così della 2da corda artifle B♭6 riguardo al 2do passo, non trovandosi adoprata salvo che negli accompagti. B♭ 3/5. Che ad un solo accompagto si restringa l'uso della corda B♭6, agevolmente si capirà la ragione, essendo essa non solo artifle ma accettata in Musica per puro vezzo. Non è però così facile il determinare il motivo per cui entri la nostra corda precedente a modificare l'accompto B♭ 3/5 che gli accompti C 3/5 G 3/5. Mi è caduto in pensiero [illegible] fosse da ciò [illegible] nella natura [illegible] che costituisce nell'accompto B 3/5 la corda artif. B♭6 alla naturale B [illegible] diviene [illegible] ed acquista di perfezione. Tutto l'opposto succede negli accompti C 3/5 G 3/5 [illegible] gli artificiali C3, G 3/6 sono di [illegible] inferiori ai corrispondenti naturali.



Io mi avventuro di mettere sotto gli occhj i sovrascritti gruppi da me dettati col solo fine di udire qual effetto produca la corda 5 6 ritardata in accordi di terza: la 5 6 relativamente al Tuono A mi la re minore. Gli raccomando in grazia a mi dica se Ella interamente disapprovi il porre in opera nel Tuono nominato gli accordi in essi contenuti.

Fratta li 15 Xbre 1742

49

[illegible]

ha

fi

le-

ò

[illegible]

49

[illegible]

~~Ill.mo~~ Sig.re Sig.r mio Pron.e Col.mo 317

Ill.mo Sig.r Sig.r Pron.e Col.mo 299

Pad.a 18. Xbre 1744

Nello stesso tempo che ricevo il suo gentilissimo foglio mi giunge di Siena la ingiunta dissertazione inviatami dal Sig.r March. Chigi Zondadari da me mai conosciuto ne inteso a nominare. La farragine di occupazioni che ho, e sono per avere durante questo mese non mi permette di rispondere ne all'uno ne all'altro. V.S. Ill.ma si risponda in tanto, e gradisca la buona volontà del Cavagliere di facilitare la musica al possibile, ma vedrà anch'ella che non si può dare maggior ricapito all' Ut Re Mi Fa Sol di questo Signore, di quello che vi è dato al Sa Si Ma Ri Ga Sol di Mr Sauveur.

Le rassegno il mio umil.mo rispetto, e in fretta mi sottoscrivo

di V.S. Ill.ma

Umil.mo Obblig.mo Servitore
F. Francescant.o Vallotti.

~~Ill.mo~~ Sig.re Sig.r mio Pron. Col.mo

cer-
mente
nte
d' un
piu
citato
lo
a ma
tatti
a te-
; è
dati.
stella
iso
l' G
nta
la
par

Ill.mo Sig.r Sig.r mio P.ron Col.mo

Padova 7. Agosto 1745

Nuovo Sistema di Musica
sopra gl'intervalli de' Suoni, e
sopra le proporzioni degli Accordi
in cui si esaminano li sistemi pro-
posti da varj Autori

Il Sr de Montvarion Consigliere nel Parlamento di Provenza già noto all'Academia per molte altre Opere, che gli ha presentate, gli ha spedito in quest'anno una Memoria sopra quella parte della Musica Teorica, e Pratica, che chiamasi il Temperamento, e che tratta della proporzione degl'intervalli de' Suoni, e degli Accordi. Per ben entrare nel senso della Memoria di Mr de Montvarion, converrebbe risovvenirsi una parte di ciò che è stato detto di questa materia ne' precedenti Volumi ec. [illegible] Musica, [illegible] già nuova in quanto che comprende la Fisica del Suono diversamente modificato dalle vibrazioni del Corpo sonoro, ma il sistema di esporre quivi succintamente li principali fenomeni dell'una, e dell'altra [illegible]

e di note dell' ottava · ut re mi fa, sol, la, si,
ut, proporzionate colle di osservati vantaggi delle
corde egualm.te tese che produrrebbono i suoni
e colle di parti corrispondenti della unica corda
del monocordo, la quale è la stessa, possono, fare
cospicue fra queste di numeri e sia frazioni
$\frac{9}{10}$, $\frac{4}{5}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{5}$, $\frac{8}{15}$, $\frac{1}{2}$ ovvero dallo
svanir le frazioni da 60, 54, 48, 45, 40, 36,
32, 30; di maniera che la corda 60, conservando
sempre la med.ma tensione, e suonando a
vuoto il suono fondamentale, ut, producesse
successivamente; re, mi, fa, sol ecc a misura
che si facesse passare un ponticello mobile su
le divisioni dello stromento e della corda
totale ne' punti 54, 48, 45, 40 ec.
Sufficientemente comprendesi che i semituoni
di Diesis, ed i Bmolli, che ritrovansi entro
questi suoni, come veggonsi sopra il tastiere
dell'Organo, e del Gravicembalo, risponderan-
no in numeri medj e più o meno vicini al
suono contiguo al di sopra, o al di sotto se-

condo che

Ill.mo Sig.re Sig.r mio P.ron Col.mo   313

Padova 7. Agosto 1745

303

secondo la sua natura di semituono maggiore
o minore, e secondo la sua particolare de-
nominazione nell'ottava.

E ne esempio, che le vibrazioni di ciascuna par-
te della corda, la quale rappresenta e dà il
suono fondamentale saran di tanto più fre-
quenti, di quanto la frazione, od il numero,
che ne esprime la lunghezza, sarà più piccolo,
essendoche le loro velocità sono certam.te
in ragion reciproca di questi numeri. Pari-
menti l'ut ottava, cioè la corda $\frac{1}{2}$, o 30 darà
due o sessanta vibrazioni nel tempo che la
totale o l'ut fondamentale che è 1 o 60
non ne farà che 1, o 30; La quinta sol
espressa per $\frac{2}{3}$, o per 40, ne farà 3, o 90 nel
mentre che la totale ut espressa per 3, o per
60, non ne farà che 2, o 40, e similm.te dell'
altre &c

Ma ciò che più importa quivi osservare si è, che
data divisione del Monocordo, questo sistema
Diatonico, che chiamasi l'antico od il sistema
rigoroso, e che ascrivesi comunem.te a Pitagora
non potrebbe

non potrebbe aver luogo quasi mai nella pratica del Canto, e sarà tutto nella Musica Strumentale. La sua necessità nella sua estesa in cui testè la considerammo non potrebbe sostenersi in seguito della modulazione, e dell'armonia, e senz'esso conduce a varie irregolarità, che fa stato va, e l'udito Organo, mille volte più composto e più delicato che tutti gli Strumenti possibili, disapprova, e da cui è viene offeso. Siamo dunque obbligati in pratica ed in accordando gli Strumenti di appartarsi un poco da alcuni esatti rapporti, ed convergere la durezza di alcune consonanze, che per avventura risulterebbero dalla aggiustatezza rigorosa di questi, in una parola di temperarli; locchè è ciò, che ha prodotto il Temperamento, o il Sistema temperato.

Noi abbiamo trovato altrove le ragioni di quella specie di dolore, o d'inquietudine che ci fa provare un'orecchio sensibile qualora egli è tocco da suoni tra loro incommensurabili, o se di cui vibrazioni concorrono troppo frequentem.

Ill.mo Sig.r Sig.r mio Pron.e Col.mo 317

Padova 7. Ag.to 1745

305

venientem.te siccome nasce negli accordi, propriamente detti, falsi. Ma non vi è mestieri d'ora esporre gli fatti, e di cavarne le conseguenze necessarie al n.ro soggetto.

Per tutto non occorre, che gittar gli occhi sopra la serie de' numeri 60, 54 &c per avvedersi che gli intervalli del med.mo nome, come di 3.a, di 4.a &c non son altrimenti per tutto espressi già med.ma differenza; ond'è, che se l'uno è il vero accordo, che richiede l'orecchio, l'altro nol potrebbe essere. Interniamoci un poco più in questa discussione.

La nota fondamentale qualunque siasi, d'una composizione Musicale, e che ne costituisce il modo, può esser considerata come ut, o come re secondo che la sua 3.a in salendo è maggiore come a ut, o minore come a re; poichè non v'à in natura nè ut, nè re assoluti. Secondo che incominciasi a cantare più alto, o più basso, o secondo che alzasi lo strumento avviene, che ut farà in un caso realm.te lo stesso suono di re in un altro, o 'l suono di qualche altra nota qualunque paragonato colla frequenza delle vibrazioni del corpo sonoro, che

che avvasi istabilito come comuni misure. Così i gra-
vimenti dell' ut, o Tuono da Capella il quale non
già lo stesso, che quello da Camera, o del Canto.
In questo senso nella Musica paramente cantante, e
senza Stromenti, non vi son che due modi; cioè il
Maggiore, e 'l Minore; ma nella Musica istrumen-
tale di cui principalmente trattasi quivi vi sono al-
trettanti modi di quello che abbia Tuoni, e Semitu-
oni l'Ottava, poichè ciascuno ha la sua 3.za maggiore
e minore.

Oltre il detto propriamente modo, che è determinato dalla
nota principale, ed in cui finisce di ordinario la
composizione musicale, vi sono nella composizione me-
desima varj modi subordinati pei quali passasi
successivamente in grazia di variare il Canto, e che ri-
conosconsi sovra tutto nelle Cadenze, che terminano
le frasi, avvegnacchè così la Musica come il di-
scorso ha le sue frasi, ed i suoi passaggi, e nella stessa
guisa che la Pittura li suoi gruppi, e le sue tinte
o sian le sue ombre. Quest'arte di cangiare di tuo-
ni, e di ritornare finalmente al Tuono fondamentale in un
modo il più gradevole, e 'l più naturale, fa uno de' [illegible]

rali meriti

Ill.mo Sig.re Sig.r mio P.ron Col.mo

Pad.a 7. Aptr. 1745

mesiti della modulazione, ma a cagion di questo in tali passaggi la durezza del sistema rigoroso si fa alcuna volta il più sentire, e siccome noi l'abbiam notato, gl'intervalli in cui gli accordi, che anno lo stesso nome, non spingono gli uni più si meo, variino da differenti note dell'Ottava, e differindo sensibilm.te tra loro, la melodia, e l'Armonia che ne risulterebbono sarièn insoffribili, e selvaggie ad una orecchia delicata quando non ci si ripiegasse col temperamento. La Natura, l'esperienza, la voce, e l'orecchio unitam.te gl'intima ne tiene che anno quelli due Organi, vi rimedian sul campo; ma gl'Istrumenti p. esempio l'Organo, e'l Gravicembalo, ne' quali tutti i tuoni son determinati, e invariabili non potrebbero disporsi a quest' istantanea correzione; fu d'uopo in conseguenza accordarli, e temperarvi la esattezza di alcuni accordi.

Ma fin dove si può portare avanti q.sto temperamento? e se fosse possibile di renderlo perfetto, matematicam.te parlando, converrebb'egli renderlo tale? ed a qual punto di perfezione, o d'eguaglianza convien fermarsi? Questi è stato l'oggetto di molti valenti Musici, anzi di molti famosi Geometri. Fin a' tempi d'Aristotile concepivasi che

il sistema

Diatonico giusto senza bisogno di temperamento. Aristoxene, Discepolo di qsto filosofo trovando che la 5.ta troppo forte, e la 4.ta troppo debole in qsto sistema produrebbono un cattivo effetto nella Melodia volse fare qualche correzione; ma non consultando che l'orecchio e 'l giudizio confuso de' sensi, troppo abbassò l'una, e troppo alzò l'altra relativam.te al maneggio della Modulazione. In seguito Tolomeo, e Didimo, in veggendo, che i sistemi di Pitagora e d'Aristoxene davan' in eccessi contrarj, s'estudiarono un giusto temperam.to; e per passar a' moderni Zarlino, Salinas, Mersennio, Ughenio, e Salvatore ci anno lasciate delle curiose ricerche su tal soggetto, Mr. Ughenio nel suo Ciclo Armonico, e Mr. Salvatore in molti volumi delle sue memorie.

La maggior parte pertanto de' nri dottori, che an trattato del temperam.to Diatonico, e' sembra, che non abbiano voluto, che accostarsi, il più che è possibile, a' qsti intervalli regolari eguali, od egualm.te ineguali, che conducessero tutti i modi al med.mo carattere d'armonia. Sovra qsta idea si son fatti de' gravicembali, o sovra una simile, divisi in Diesis ed in Bimolli, giudicati in apparenza più perfetti che qllo che è comunem.te in uso

che sovrasto:

Ill.mo Sig.r Sig.r mio P.rone Col.mo 317

Pad.a 7. Ag.to 1745

309

torrebbe una delle maggiori bellezze alla Musica, la varietà e l'espressione delle passioni, o de' diversi stati dell'anima cer-ta sola sedotta de' modi, e indispensabilm.te dagli avvedim.ti dell'arte; avvegnachè non si può dubitare, che ogni suono, di ogni modo non abbia in se stesso un certo gusto, un a-vatrice d'armonia suo proprio, ed in cui un orecchio un poco esercitato non vi s'inganna; l'uno è allegro, bril-lante, pomposo; l'altro melancolico, destro, dolce tenero, severo, terribile, o lugubre; e siccome sulla divisione de' semi-tuoni minimizzim.te gli armoniosi in-tervalli s'allontanano dall'uniformità nel maggior grado; così ne' modi caricati di die-sis, o di bemolli questi caratteri più si fanno sen-tire.

Mr. di Mondvallon non ha pensato d'ufiziarsi sedurre da questa medesima perfezione, da questa distribuzione troppo regolare d'intervalli, che non produrrebbe che una nojosa uniformità; essi la rigetta, per le ragion che dicemmo, e sebbene eliminata più minutam.te e tal quale ritrovasi ne' più celebri Autori, in effetto ella non è che apparente. Conviene però avvertire che questi siste-mi di sovverchio regolari per alcuni rispetti si smen-tiscono in al-

in altre parti, e lascian realm.te nella Musica delle ineguaglianze, che offenderebbono sensibilmente l'orecchio. Comprovasi col fatto, e coll'esperienza che ogni intervallo alterato di più di un Comma, che comunem.te è la nona parte di un Tuono pieno, o la 51.a dell'Ottava, in quanto che è formata dalla composizione degli accordi, affetta ingratamente l'Organo, e non può tollerarsi nella divisione del monocordo. Ora M.r di Montvallon ritrova in questi sistemi delle note alterate della 15.a parte dell'Ottava, adunque ragionevolm.te conclude Egli, che non si può ammetterli. La pratica ora sussistente, che ci dà pure degli eccellenti componim.ti Musicali in tal genere, e de' strumenti ottimam.te accordati, corregge indubitatam.te per senso, e senza saperlo, ciò che questi sistemi troppo rigidi per una parte ed insieme troppo rilasciati per l'altra, vorrebbero introdurvi.

Si fa adunque trovare un giusto mezzo che salvi la durezza del sistema antico, e che al sistema temperato conservi tutta la varietà d'armonia

e d'espressione

~~Ill.mo~~ Sig.re Sig.r mio Pron.e Col.mo

Padova 7. Aprile 1745

311

e d e l'inessione di cui egli è capace; e questo è il soggetto del Sig.r di Montevallone nel corso di tutta l'opera sua, ed in cui sembrami, che egli ci abbia molto bene riuscito.

Si ha ridotti tutti i risultati delle sue ricerche in due Tavole, l'una delle quali contiene tutti gl'intervalli musicali determinati secondo il suo sistema, e l'altra secondo il Sistema del Sig.r Salvatore. Vedesi a prima vista nella prima, che l'alterazione sparsa sopra tutti q.sti intervalli è molto minore che in qualunque de' sistemi finora venuti in luce, e che non eccede giammai la 81.a parte dell'Ottava, o sia un Comma, quando nella seconda trovansi delle differenze molto più considerabili. Appariscono inoltre i confronti de' sistemi di molti altri autori col suo, e non estendesi già oltre a questi limiti.

Eccoci la Teoria, vegniamo ora alla pratica, ed alla maniera d'accordare l'Organo, e 'l Gravicembalo. Per capire ciò, che Mr. de Montvalon ha ~~scritto~~ ridescritto su tal proposito, è forza osservare, che ce accordansi q.sti Istrumenti di quinta in quinta e.g.

d'ut in sol

da ut in sol, da sol in re in alto, e dopo aver accordato all'ottava il re abbasso, che seguita immediatam.te l'ut fondamentale, rendessi la sua 5.ta la, e così di mano in mano, che facciansi tutte queste 5.te giuste di ragione di 2:3, l'ultima, che supporressimo cadere in ut ottava sarà questa nota insoffribilm.te falsa, cioè che mancheravvi assai per esser alla l'ottava del primo ut. Per rilevarne convinti non è d'uopo che valutare, e comporre, e moltiplicare tutti i rapporti diatonici, che son tra due, e troverassi che questo ut non corrisponde per niente ad un $\frac{1}{2}$ giusto, com'è noto che segnasi l'ottava del suono fondamentale. Mr. Ughenio ne dà un'esempio ancora più semplice nel suo Cosmotheoros; se cantansi, dice egli, con tutta la giustezza che richiede il sistema rigoroso, queste cinque note seguenti; ut fa re sol ut, ascendendo e discendendo alternativam.te per le consonanze di 4.ta, di 3.a minore, di 4.ta, e di 5.ta, l'ultimo suono, ut si troverà più basso che il primo d'un comma, o d'un' 81.a parte dell'ottava; imperocchè

dai rappor

Ill.mo Sig.re Sig.r mio P.ron Coll.mo 317

Pad.a 7. Ap.le 1745

313

Dai rapporti di q.sti intervalli perfetti, che sono da 4 a 3, da 5 a 6, da 4 a 3, e da 2 a 3 ne segue il rapporto composto da 160 a 162, o da 80 a 81, e di tanto sarà discesa la voce. Di modochè, se si ripetesse nove volte di seguito il med.mo canto, e colla med.ma esattezza troverebbesi più basso d'incirca un tuono maggiore. Questa è quindi la maniera con cui si spiega per qual ragione una voce, che canta senza accompagnam.to abbassasi ora più quasi sempre, quantunque sia di mestieri, che ciò vaglia con questa rapidità, supplendo l'orecchio, o la memoria del primo suono per ordinario a questo inconveniente senza che ci si pensi. E' si vuò perciò temperare q.ti intervalli di 4.ta, e di 5.ta o per loro stessi, o col mezzo degli altri accordi, che li seguitano per ritrovarsi almeno sensibilm.te se non si può esattam.te sul tuono fondamentale

Posto questo, M.r de Montcasson tosto dimostra, che i Diesis debban' essere accordati un poco più bassi che il semi-tuono e li Bmolli un poco più alti, e che tuttavia che siaci questa alterazione le terze, e le seste formate dai Diesis saranno alte, e che q.te formate da' Bmolli saran basse, bench'e con-

locchè conserva alla Musica il brillante de' suoni affetti dai Diesis, ed il tetro di quei che lo son da' Bmolli.

Egli esibisce poscia la regola che dee servire all'accordo degli Organi, e de' Gravicembali, la quale è semplice estremamente. Accordate le quinte dall'ut suono fondamentale a sol, da sol a re, da re a la, quanto più giuste che voi potete. Siccome la comincia ad entrare nelle serie affette dal Diesis, lo abbasserete fin che faccia la terza minore giusta con ut, che è di sopra. Si accorderà in seguito di 5.te ins.e con questo la così temperato mi, si, fa diesis, ut diesis, sol diesis che ritorna a re diesis, o a mi Bmolle, principio della serie de' Bmolli. Si alzerà un poco pertanto questo mi bmolle, fintanto che faccia una 3.a minore giusta con ut, che è di sotto, ed accorderassi intanto si bmolle e fa naturale, li quali faranno una quinta esatta con l'ut dell'alto; ottava del suono fondamentale donde eravate partiti. Ciò che è

abbandonato

~~Ill.~~ Ill.mo Sig.r mio P.rone Col.mo

Padova 7. Ag.to 1745

abbandonnato nell'Astro in questa pratica si è espres-
so da' numeri esatti nella tavola degli intervalli
si.

Il Signor di Fouchy uno de' Commissarj dalla
Accademia eletti per l'esame di quest'ope-
ra con il Signor Nicole, avendo accordato un
Gravicembalo secondo queste regole, si è tro-
vata l'armonia eccellente; poichè final-
mente perviene all'orecchio siccome a
giudice dell'ultima esquisitezza, il deci-
dere di tutti i sistemi che posson'esser pro-
posti su questa materia. Ma spetta
primamente al calcolo matematico dare all'
orecchio su che esercitare i suoi giudizj,
a computarli numericamente, a determinar-
li, ed a combinarli tra loro in mille varie
combinazioni differenti. In questa come in
tutte le altre scienze ridotte in arte, ed ove
il gusto, ed il sentimento dominano, li sensi, e
la ragione deggion mai sempre caminar del pari,
senza che una parte s'arroghi sovranità, ed
impero esclusivamente dall'altra. Il genio
può

7. Marcheantonio [illegible] m. c.

316

il genio suo dopo questo aver corso, ed ardi=
tamente oltrepassare i confini ne limiti; cer
to è che v'entrerà quando le piacerà, e
che saprà conoscere fin a qual punto se
n'è staccato.

Su questi principj s'aggira l'opera tutta
del signor di Montesquieu &c.

~~Ill.~~ Ill.mo Sig.r mio P.ron Col.mo

Pad.a 7. Ag.to 1745

Dimando mille volte perdono a V.S. Ill.ma della indiscreta
mia tardanza nel rispondere al penultimo di Lei foglio
eruditissimo ma confesso essere ciò provenuto da vera di-
menticanza. Sono tanto applicato alla pratica di Musica,
che non mi passava quasi più per mente che vi sia la
Teorica. L'ultima sua lettera però me lo ha richiamato
alla memoria, e trovatolo fra le molte carte che ho sul tavo-
lino, osservo ch'egli contiene i dubbj di V.S. Ill.ma sopra la ca-
denza dalla 4.ta alla p.ma corda, e sopra la seconda corda
artificiale del tuono minore. E poiché Ella desidera di
sentirne il mio parere, incominciando dal p.mo punto, dico
che la corda C# non deve considerarsi come artificiale del
tuono minore A, attesochè non ha luogo, se non nella
ecclesiastica finale cadenza, che si fa passando dalla
4.ta alla p.ma corda; e qualunque vestigio possa di se la-
sciare nell'orecchio dell'uditore, non può operare di esser
adoperata negli accompagnamenti $C\#^{5}$ $F^{5\#}$, perchè al suo ar-
rivo finisce la danza. Nella cadenza dalla 7.ma all'ottava
corda, C# non ha luogo, e chi l'adopera, fa male per
mio credere; sicchè la corda C# non è, nè può essere
artificiale del tuono minore A. Come poi

F. Francescantonio Vallotti m.c.

F. Francescantonio Vallotti m.c.

316

siasi introdotta nelle composizioni da Chiesa la cadenza
dalla 4.ta alla 5.a corda, non lo sò veramente, ma conghiet-
turando parmi di non andar lungi dal vero. Il 3.zo, ed
il 4.to tuono sono fondati nella corda e ottava di E
con la sua naturale lettura e senza intervento di B.
molle o diesis, posto che volendo far cadenza i compo-
sitori in detti tuoni non anno osato farla dalla 4.ta
alla 5.a corda, per schivare le corde alterate D# ed F#
onde quasi indotti da neccessità per chiudere tali compo-
sizioni con cadenza finale, si sono appigliati alla ca-
denza di cui parliamo, passando dalla 4.ta corda alla 5.a
Assuefatto poi l'orecchio a tale cadenza nelli tuoni 3.o
e 4.to, facilmente se ne sarà trasferito l'uso al
5.o e 6.do, e al 9.o e 10.mo che sono tutti tuoni Com-
minori ...

Un poco più scabroso è il 6.to punto spettante alla 6.ta corda
artificiale del tuono minore, cioè Bb, perchè appunto
non suole adoprarsi se non nel passo da V.S. Ill.ma accennato,
Bb A G# A, che è consimile all'altro di corde naturali
formato F E D# E. Ma se si rassomigliano questi

due giusti nella melodia, sono però diversi alquanto nell'armonia; e benchè sembri essersi introdotto il p.° a norma ed imitazione del 2.do, nondimeno se si vogliano disporre ad imitazione fra di loro, l'artificiale precede e serve di proposta, laddove il naturale va posposto e risponde al p.° Qui mi si svegliano varj riflessi intorno alla formazione dell' ottava, che deve servir di base al tuono minore ad imitazione del maggiore, ma dove guasta una cosa, l'altra non va a norma e per ogni conto v'è che dire. Mi riservo a trattarne con V.S. M.to R.da in voce, poichè non ho tempo di fissarmici per ora, nè per un pezzo. Comincio domani le funzioni che continueranno per 12 giorni ~~continui~~, e poi oltre varie sparse funzioni ho il Capitolo nostro, e dopo quello di S.ta Giustina; nel mentre poi che attendo a queste non si può scrivere, e pure scriver bisogna e con qualche impegno maggiore del solito, perchè si è determinato di far la solenne traslazione delle Antiquarie nel dì 20. di Giugno, e tutta la solennità sarà ristretta in due cose, cioè

~~F. Franc.co Antonio~~ Vallotti M.C.

Umil.mo Dev.mo Oblig.mo

F. Francescantonio Vallotti M.C.

Musica e Illuminazione, onde a due persone sarà ap-
poggiata tutta la machina, voglio dire al Cerajolo,
e al Sig.r di Capella, con questa differenza però, che
quegli quanto maggiore sarà lo sfarzo e consumo
di cera tanto maggior contento ed utile ne ri-
porterà, addove il Sig.r di Capella vi dovrà rimet-
tere e di applicazione e di borsa a proporzione ap-
la magnificenza. La supplico de miei rispetti all-
Ill.mo Sig.r suo Pre e Ill.mi, e rassegnandole il mio
costante rispetto con tutta la stima mi dichiaro

Di V. S. Ill.ma

P. S. Applicato a rispondere alla pra lettera, mi ero dimenticato della
r..da, a cui rispondo che non sono in caso di servitù col Sig.r P-
Pietro, mentre terminati i due primi Organi, se n'è ri-
tornato in Venezia fino dall'ultima Domenica di Car-
novale.

Umil.mo Obblig.mo Servit.re
F. Francescantonio Vallotti
M.

Ill.mo Rev.mo Sig.r Sig.r mio Pron.e Coll.mo 327

Ill.mo Rev.mo Sig.r Sig.r Pron.e Coll.mo 321

Pad.a 19. Ott.e 1745

Ho trasmesso il di Lei foglio al Sig.r D. Pietro Nachini che abita in Cattaria delle tole. Qui non ha a fare se non dopo Pasqua, ma forse nè meno allora, perchè ancora sono da pagarsi i due primi Organi già messi in opera. Gli ho scritto che risponda qualche cosa o a me o immediatamente a V. S. Ill.ma e se altro le occorre, mi comandi con libertà e senza cerimonie. La prego de rispetti umilissimi all'Ill.mo Sig.r suo Padre, allo Zio, e tutti di Casa, e con tutta la divozione e stima mi rassegno

Di V. S. Ill.ma

Umilis.o Obblig.mo Servitore
F. Francescantonio Vallotti M. C.

Umil.mo ..
F. Francescantonio Vallotti M. C.

3

322

Ill.mo Rev.mo Sig.re mio Sig.re Coll.mo

Umil.mo obblig.mo servitore

F. Francescantonio Vallotti M.C.

Illmo Sigre Sigr mio Prone Collmo 327

Padova ... Febr.o 1746

323

Illmo Sigr Sigr Prone Collmo

Padova 30. Xbre 1745

Questa matina finalmte ho ricevuta la compiuta risposta dal Sr D. Pietro, da cui rileverà li suoi sentimenti, espressi alla Dalmatina con tutta la felicità.

Quando io credevo d'aver terminate le funzioni, mi trovo più che mai impegnato, dovendo andar a Venezia a farne una di molto impegno, per servire il Sigr Baron Zatti, che vuol solennizzare la elezione dell'Imperatore alli 19. del pross.o genn.o Con tal occasione adunque io vedrò il Sigr D. Pietro, e però se alcuna cosa le occorre, ella deve comandarmi liberamente. Le auguro un felicissimo principio del nuovo anno, siccome a tutti di sua casa ed implorando la continuazione della grazia sua stimatissima, col più ossequioso rispetto mi sottoscrivo

Di V. S. Illma

Umilmo Obblmo Servitor vero

F. Francescantonio Vallotti M. C.

320

324

Ill.mo Sig.re Sig.re mio P.ron Coll.mo

P.a — Febr.o 1716

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Sig.re Col.mo 327

Padova 5. Febr.o 1746

Ill.mo Sig.r Sig.r Sig.re Col.mo 325

Padova 13. Gen.o 1746

Ricevo con il umanissimo suo foglio anche l'avviso di-
segno che meco potterò andando a Venezia, lo che accade-
rà fra 7. o 8. giorni, e non più, mentre aspetto dal
Sig.r Co: Tabis le parole da far un motetto ancora.
In brevi parole la faccio consapevole, che è stato da me giorni
sono il Sig.r Giambatta Barizani invitandomi per un Triduo
da farsi costì nell'apertura della nuova chiesa. Dopo chè egli
è da me partito, mi è sovvenuto che per il tempo disse-
gnato, cioè per li 20. di Aprile difficilmente potrà esser tras-
ferito l'organo dalla vecchia alla nuova chiesa, poichè è
tanto in mal stato quanto V.S. Ill.ma me lo descrisse nell'al-
tra sua. Mi ricercava 10 persone fra musici e suonatori,
ma io gli ho detto che per lo meno vogliono esser 20.
non tanto per ornare le due cantorie, quanto per avere
il bisognevole, e tanto esser bisognevole questo nume-
ro di persone, che non prendo mai impegno di far
musiche ne pur in Padova senza questa condizione.
Ho dimandato, come stij la cosa, che scrivendomi V.S. Ill.ma

320

in proposito dell'Organo, non mi faccia parola di questa Tri-
dentina Musica; mi ha risposto che troppe altre incomben-
ze Ella ha per la Chiesa medesima, che però l'assunto
della Musica è stato a lui commesso dai Sig.ri Arciprete
e Colleghi deputati. Vengo volontieri trattandosi di
venir in un Paese dove ho tanti buoni Padroni, ma
da un altra parte vorrei che le cose fossero ordinate
nel miglior modo possibile. So che la casa de i
[illegible] gode il vantaggio della protezione di V.S.
Ill.ma, onde potrà agevolmente informarsi e trattar
questo interesse, acciò riesca con decoro della sua Patria
e mio. I miei rispetti all'Ill.mo Sig.r suo Padre, e tutti di
casa, e implorando l'onore de suoi comandi, con
tutto l'ossequio mi protesto

Di V.S. Ill.ma

Umiliss.o Obblig.mo Servit.e
F. Francescantonio Vallotti M.C.

Ill.mo Sig.re Sig.re mio Pron.e Coll.mo 327

Padova 5. 8bre 1745

Illmo Sig.re Sig.re mio Sig.re Coll.mo 327

Padova 5. Obre 1740

Giunto qui di ritorno mi sono dato a cercare l'acchiuso disegno, e dopo lunghe vane ricerche me lo sono trovato in scarsella fra molte lettere nascosto. Ma da questo disordine ne verrà forse gran vantaggio, perchè V.S. Illma lo porterà in persona al Sig.r D. Pietro e gli dirà in voce ciò che può abbisognare, e che io non avrei saputo dire. La supplico de miei rispetti a tutti di Casa Baldi, come pure al Sig.r Co: Francesco, e rassegnandole il mio dovuto ossequio, inalterabilmente mi protesto

Di V.S. Illma

Umilis. Obblig. Servitore
F. Francescantonio Vallotti
M.C.

F. Francescanto Vallotti
M.C.

icer –
imente
nte
d' un
piu
gitato
lo
a ma
tatti
a te-
; è
iati.
ttesa
iso
l' et
nta
la
par

J. Barcekant. Mallotti
M. C.

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Prone Coll.mo 345

Ill.mo Sig.r Sig.r mio Prone Coll.mo 329

Pad.a 20. Agosto. 1747

Rispondo all'umanissimo foglio di V.S. Ill.ma assicurandola che incontro ben volontieri l'onore di servirla in tutto ciò che da me può mai dipendere, e perciò la servirò del Miserere che mi comette, ma bisogna che quelle Dame mi concedano il necessario tempo. Fino alla metà in circa di Ottobre io sono obbligato a scrivere per una solenne funzione che mi corre in Venezia, e dopo quella potrò dar mano al Salmo, ma conviene che V.S. Ill.ma abbi la bontà di farmi capire come debba esser fatto. Un Miserere a 2. voci distinto in versetti frammezzati dall'Organo. Dunque dovrò fare solamente la metà del Salmo, sempre a 2. voci coll'accompagnamento dell'Organo, ma l'Organista suonerà poi a capriccio fra un versetto e l'altro, come si usa di cantare il Magnificat in Coro. Così io intendo il comando di V.S. Ill.ma, che se l'affare non

F. Francescant.o Vallotti M. C.

andare così, sarebbe necessario che mi mettesse più
in chiaro il desiderio di quelle Dame, ovvero me
ne mandasse uno per esemplare, se lo anno. La
supplico de miei rispetti all' Ill.mo Sig.r suo Padre e Fr.lli,
e con piena stima mi sottoscrivo
di V. S. Ill.ma

Umil.mo Dev.mo Obblig.mo Servitore
D. Francesco Ballotti Mic.

Ill.mo Sig.r Sig.r mio Pron.e Coll.mo

Umil.mo e Dev.mo
F. Barcerant.o Mallotti M. C.

Ill.mo Sig.r Sig.r mio P.rone Col.mo 345

Ill.mo Sig.r Sig.r P.rone Col.mo 331

Padova 10. 8bre. 1749

Le gradisco il Miserere comessomi da V. S. Ill.ma; e poiche suppongo che cotesto Salmo vogliano cantarlo negli Offizj della Settimana Santa, percio vedemi che in vece di far suonar l'Organo, fosse cantato o per meglio dire recitato dal Coro alternativamente ciò che non è posto in musica. Voglio che riuscisse a genio di V. S. Ill.ma e di chi deve cantarlo, e perche tale riesca non ho mancato di quell'attenzione che per tali cose deve avertirsi. Mi facci servito e alli Ill.mi Sig.ri suo Padre e Fratelli, e col dovuto rispetto mi rassegno e sottoscrivo

Di V. S. Ill.ma

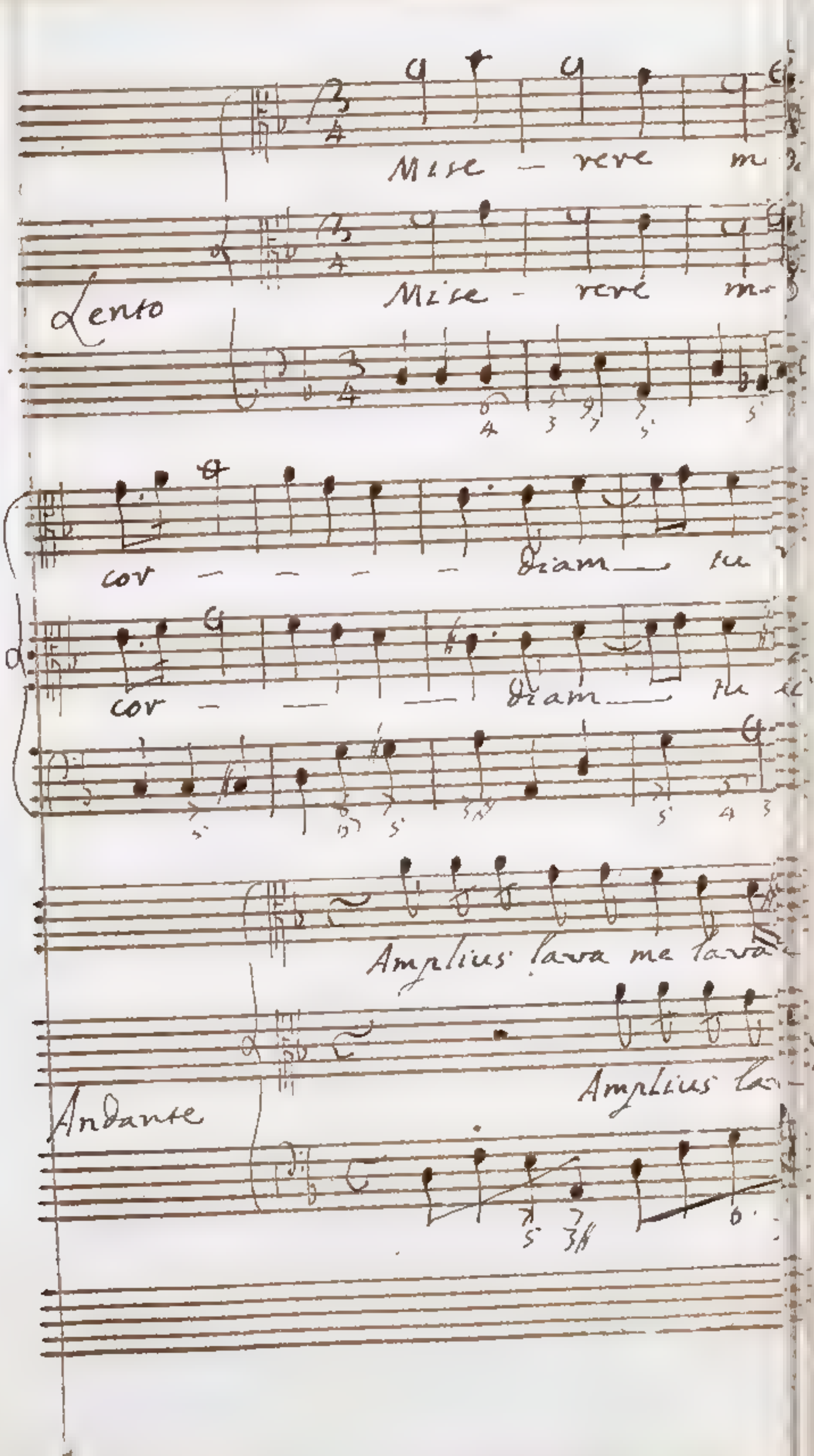
Umiliss.mo Obblig.mo Servit.re
F. Francescant.o Vallotti M. C.

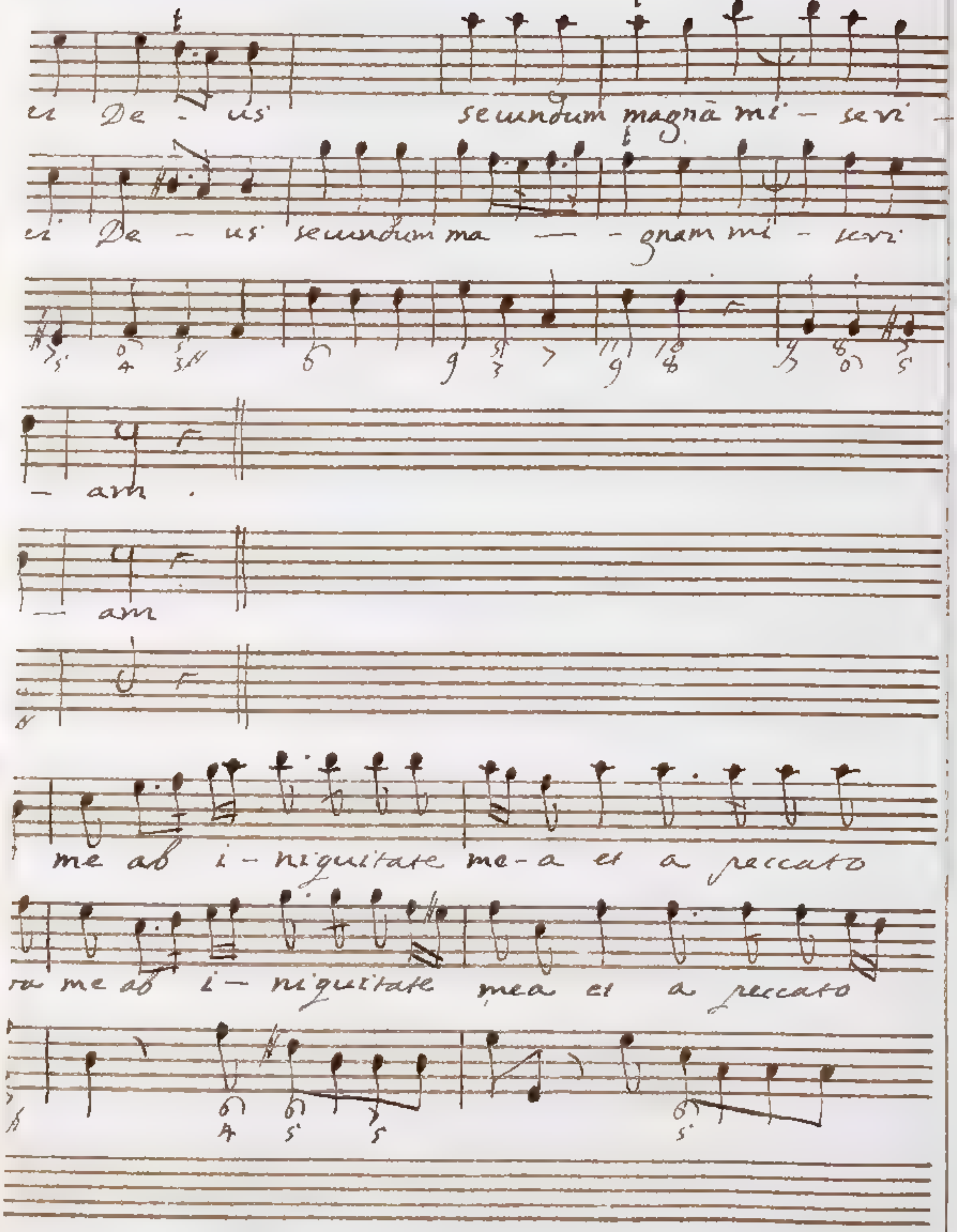
332

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Coll.mo

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Coll.mo 345

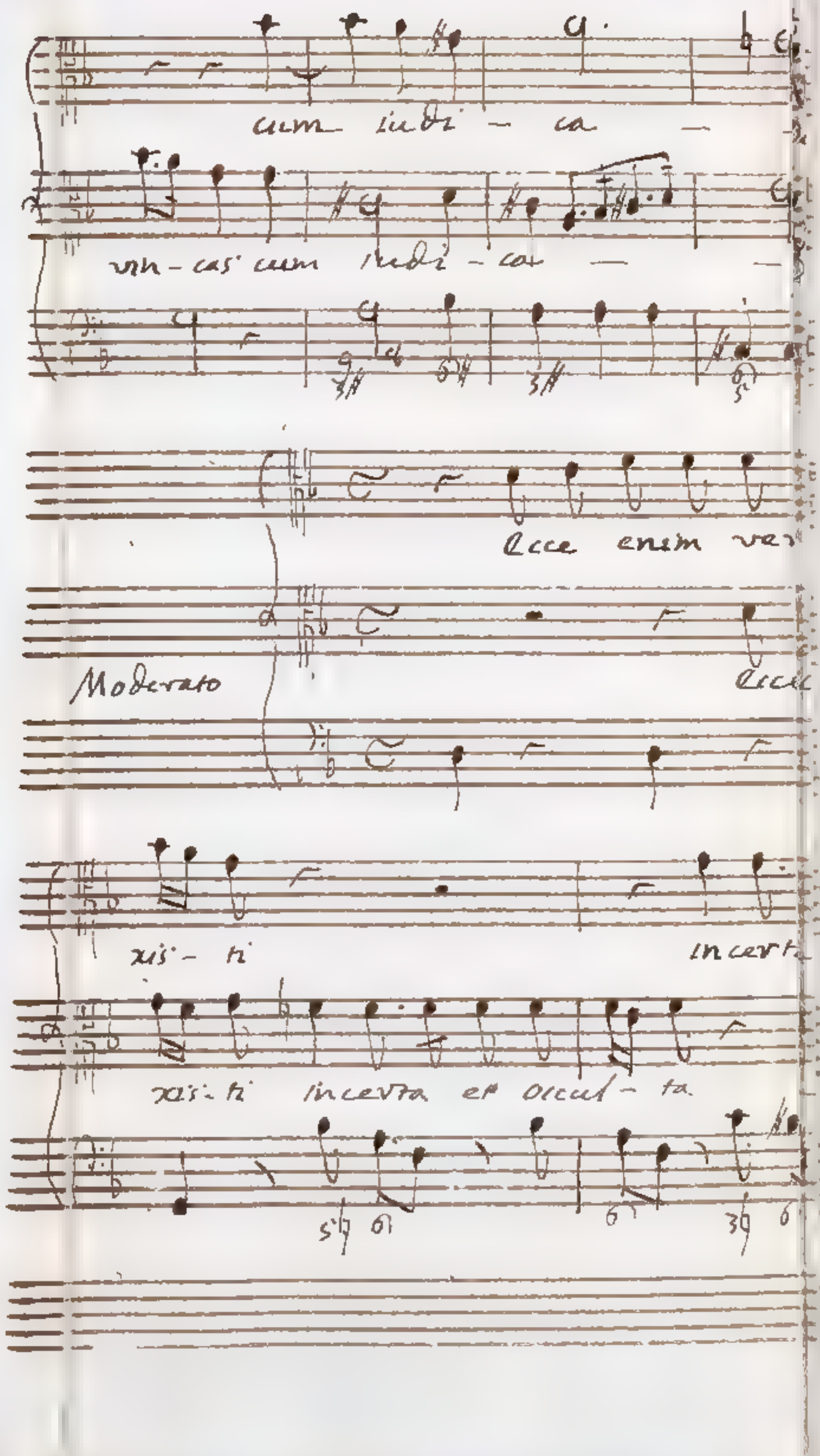
334

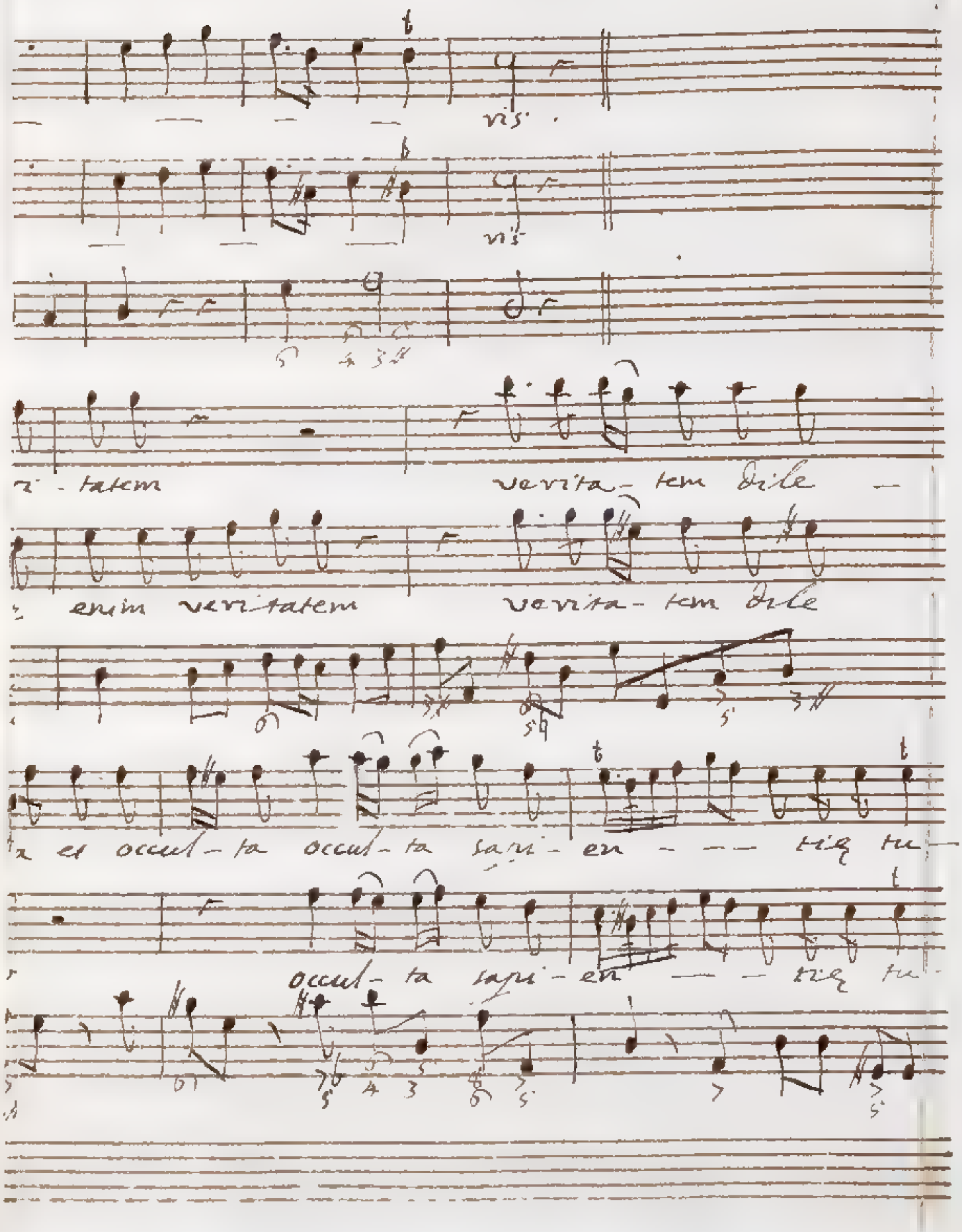



ei De - us secundum magnā mi - seri -
ei De - us secundum ma - - gnam mi - seri
- am .
- am
me ab i - niquitate me-a et a peccato
ra me ab i - niquitate mea et a peccato

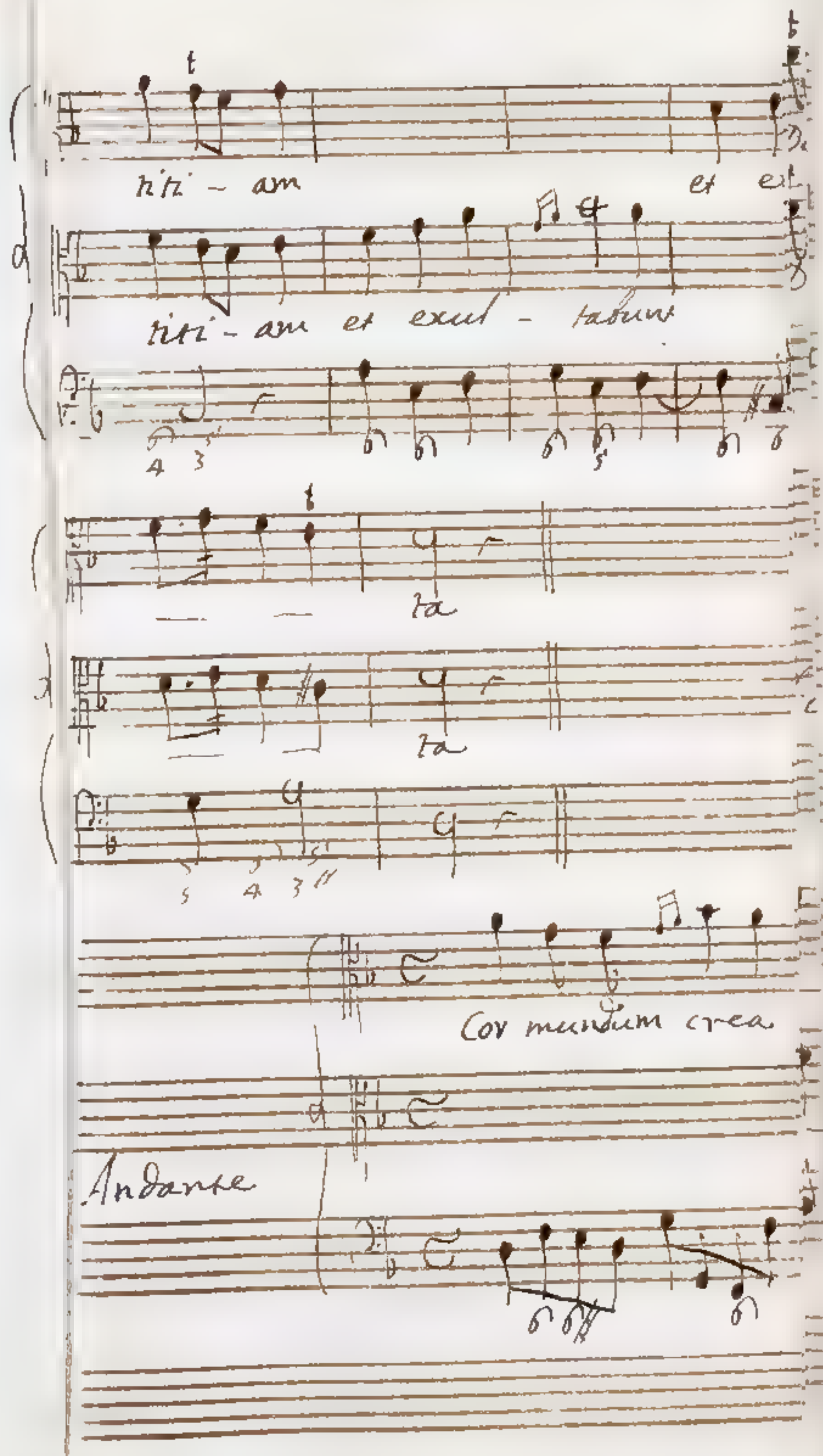
Ill.mo Sig.r Sig.r mio Prone Coll.mo

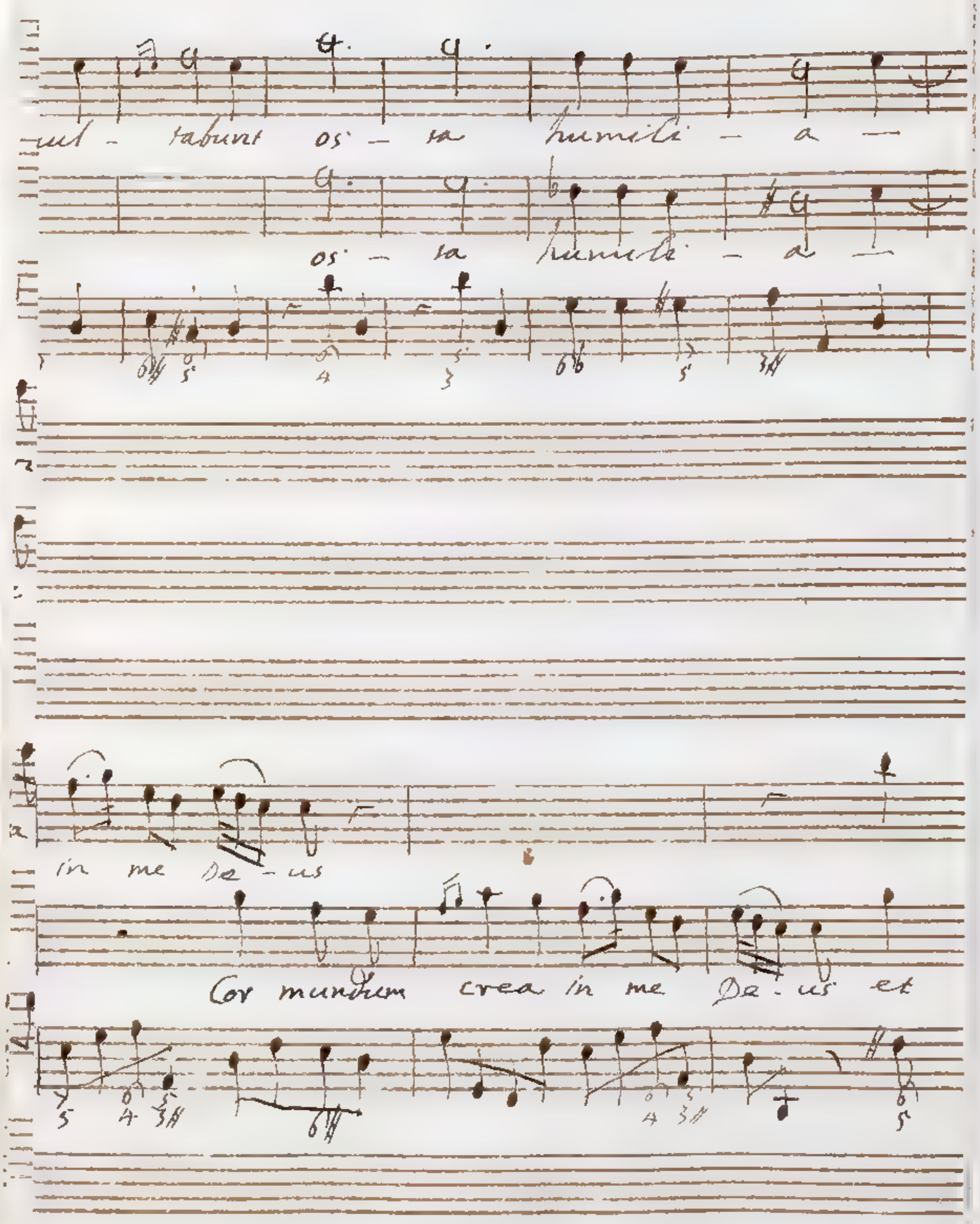
330




vis.
vis
tatem verita- tem dile
enim veritatem verita- tem dile
es occul- ta occul- ta sapi- en
occul- ta sapi- en

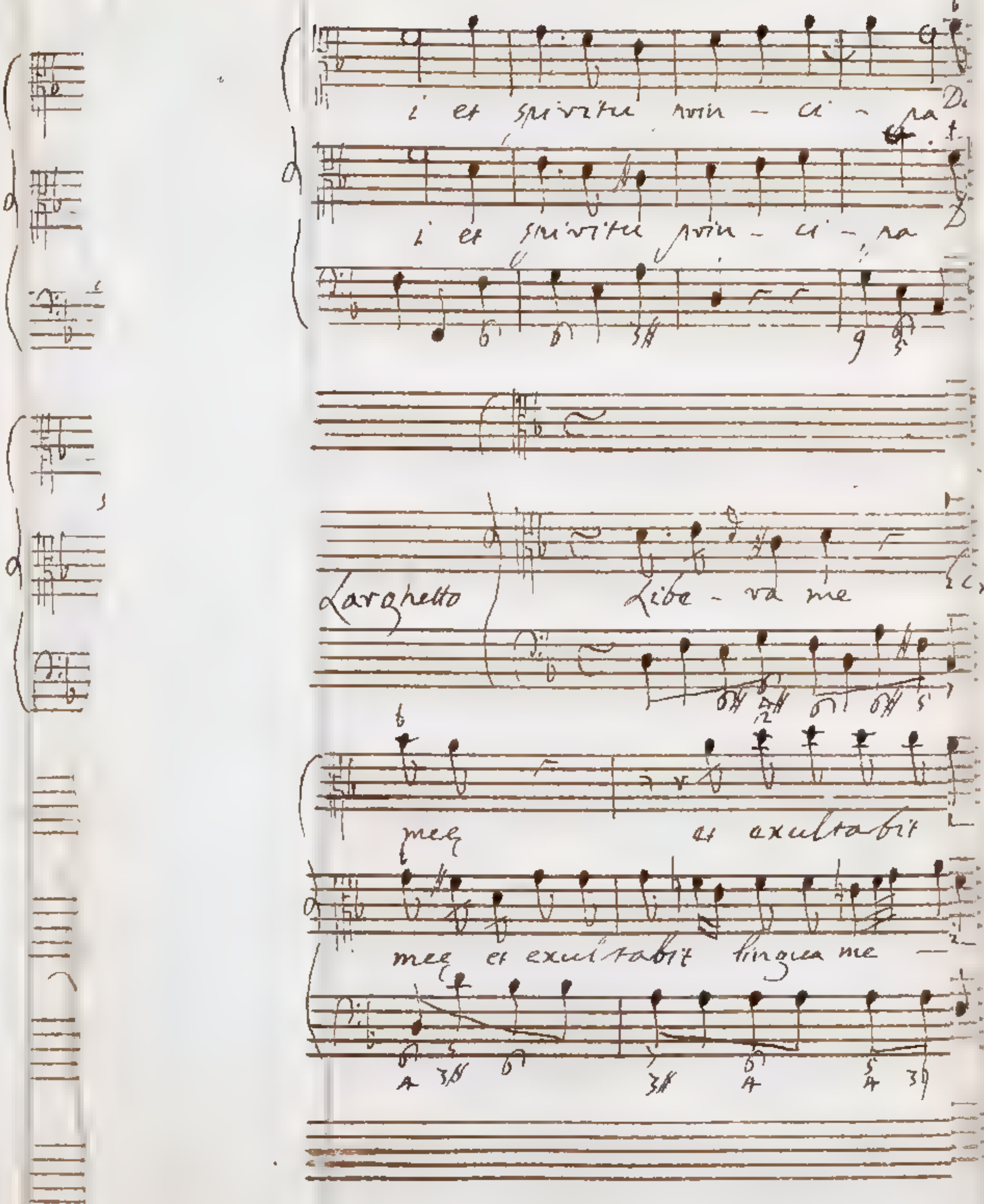
Ill.mo Sig.r Sig.r mio Padrone Coll.mo

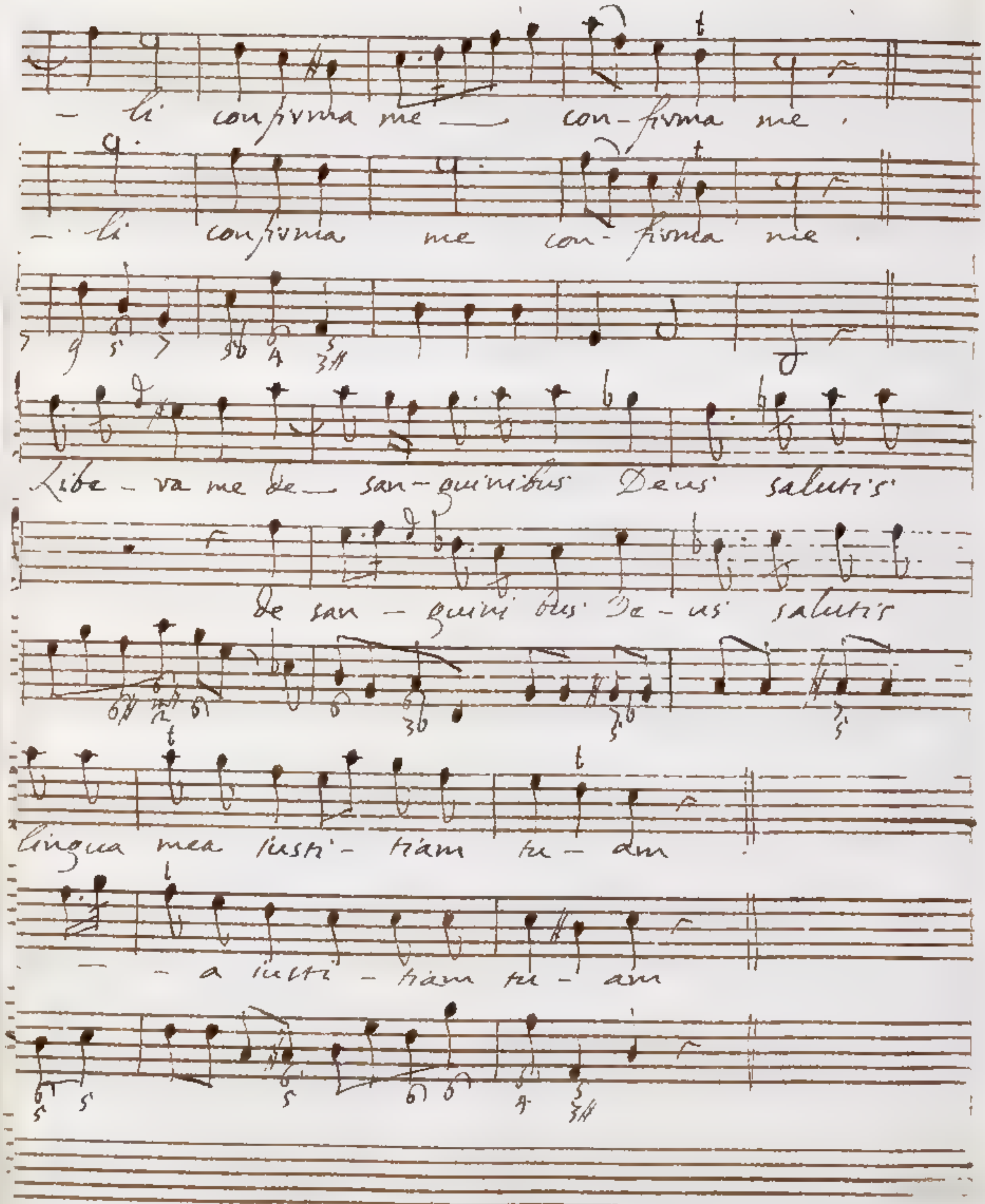



ul - tabunt os - sa humili - a -
os - sa humili - a -
in me De - us
Cor mundum crea in me De - us et

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron. Coll.mo

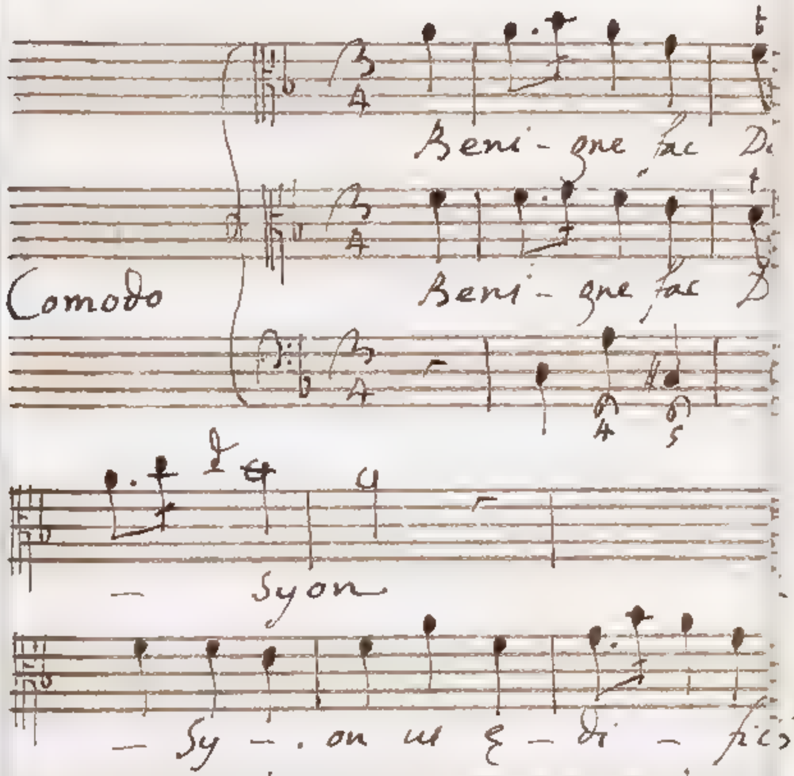
340

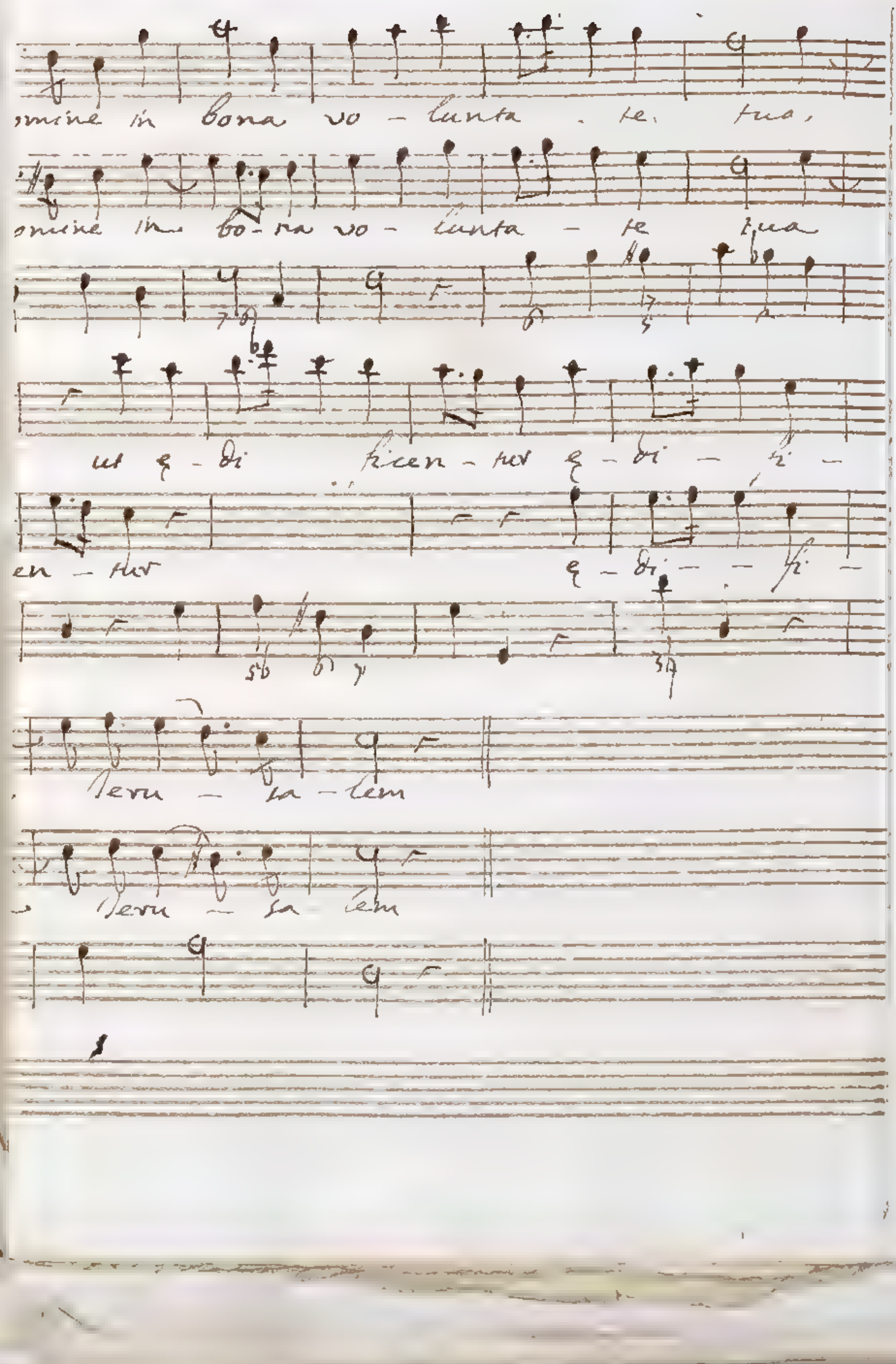



– li confirma me — con – firma me .
– li confirma me con – firma me .
Libe – ra me de — san – guinibus Deus salutis
de san – guini bus De – us salutis
lingua mea iusti – tiam tu – am
– a iusti – tiam tu – am

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Coll.mo 345

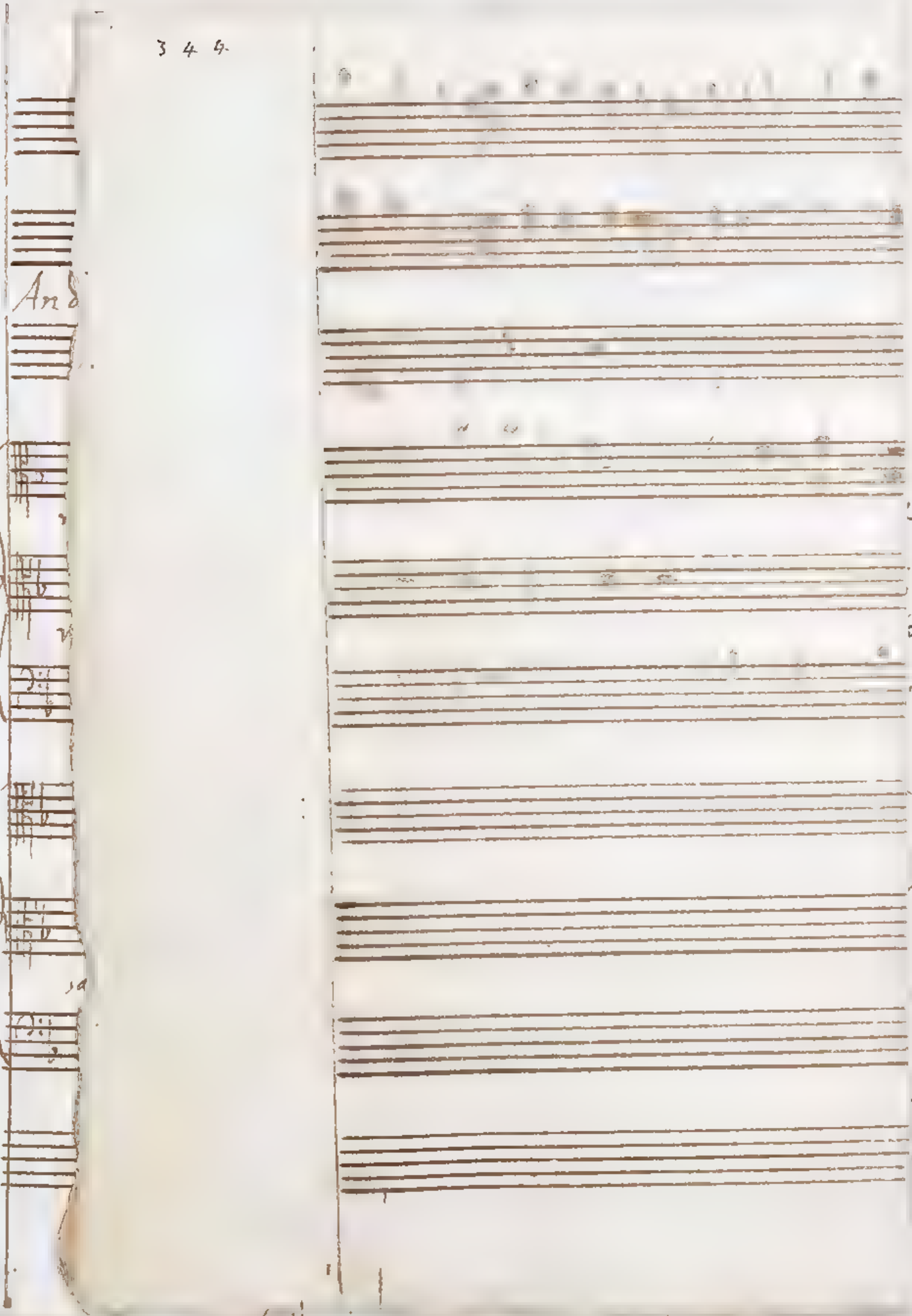
342

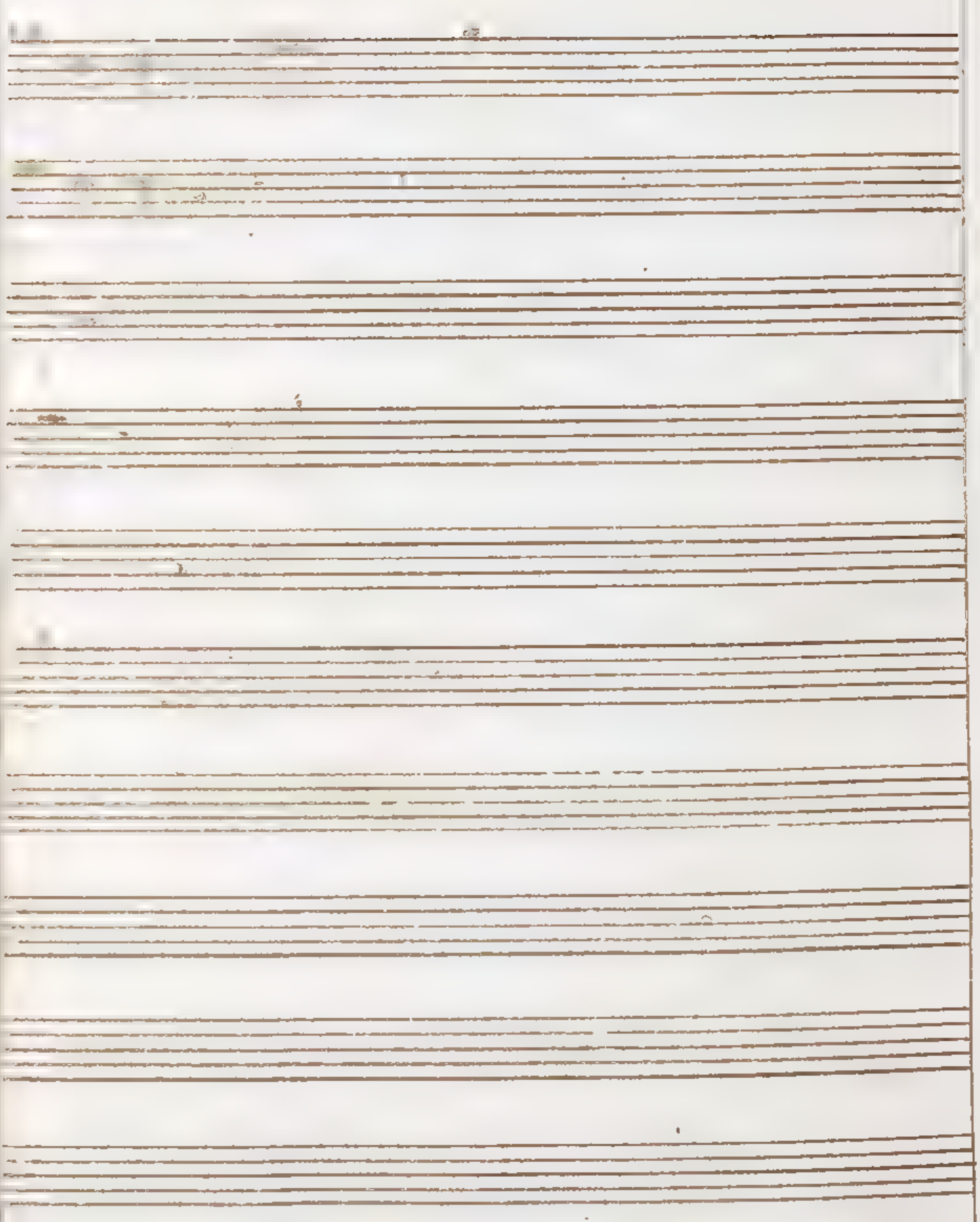



omine in bona vo - lunta - te. tua,
omine in bo - na vo - lunta - te tua
ut e - di ficen - tur e - di - fi -
en - tur e - di - - fi -
Ieru - sa - lem
Ieru - sa - lem

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Prone Coll.mo

344





Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Coll.mo

Padova 10. Genn.o 1748

La supplico di benigno compatimento, se non le ho servita più presto dell'acchiuso versetto per compimento del Miserere, perchè veramente da che ho ricevuto il compitiss.mo suo foglio sono stato occupato a dismisura. Lo sbaglio è mio, perchè sentendo che doveva esser cantato a vicenda con l'Organo, non doveva mai credere che dovesse terminare senza gloria patri. Ora l'errore è corretto, e supplicandola a continuarmi la sua buona grazia, e ricordare la mia servitù all'Ill.mo suo Padre e Fratelli, con tutta la stima mi protesto e sottoscrivo

Di V.S. Ill.ma

Umiliss.mo Obblig.mo Servit.e
P. Franc.o Ant.o Vallotti M.C.

marmo, --
Presbiterio non anno sofferto danno; le due statue ch-
-erano a lato dell'Altar maggiore sono state levate

·9 icer-
gui- mente
-to- ne
d' un
ni- più
ch- littato
empli lo
se a ma-
o. tatti
cen- a te-
ma- ; è
ricorra dati.
nirar e ia ffatta
in- :ito
.v- l' Ep
.d- -nta
e del. la

marmo, ...
Presbiterio non anno sofferto danno; le due statue ch-
[illegible] a lato dell' Altar maggiore sono state levate par

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Coll.mo

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Coll.mo

Pad.a 4. Maggio. 1749

Io ero in Ven.a per una solenne Ufficiatura allorche giunse qui il di Lei compitis.mo foglio, al mio ritorno l'ho ricevuto, e rispondo esser.mi giunta gratissima la nuova che V.S. Ill.ma ripiglia il suo trattato di musica, ma alle varie ricerche ch'ella mi fa, non posso rispondere se non vi penso, e per i vari esempj che mi richiede mi abbisogna del tempo, attese le molte indispensabili occupazioni dalle quali mi trovo circondato. Passo dunque a parlarle de i danni da noi sofferti nell'incendio. Per l'esterno il danno è di quattro cuppole ed un campanile colle campane, e per riparar questi danni nulla ancora si è fatto, perche ci vorrà ancor un mese per sgombrar le rovine. Si lavora però a rimetter le invetriate, e questo sarà un lavoro di cinque e più mesi. Nell'interno della Chiesa è andato in cenere tutto quello che v'era, principiando dall'Altar maggiore fino all'altare di marmo, che sta in fondo al Coro. I medaglioni dunque del presbiterio non anno sofferto danno; le due statue ch'erano a lato dell'Altar maggiore sono state levate

e poste in salvo. Il gran ceroferario è stato esposto
a tutte le disgrazie, è stato in mezzo al fuoco, a
tal segno che la cera del sabato ancora non si po-
teva toccare, nondimeno è rimasto intatto. L'altar
maggiore è considerabilmente danneggiato, così che
quando vi si metterà mano per accomodarlo, si crede
d'averlo a far di nuovo tutto. Delli due organi che
sono rimasti, le casse sono sifattamente danneggiate,
che bisogna farle nuove; gli organi suonano ma per
miracolo, e quando si piglieranno per mano si ve-
dranno le magagne. Del coro non è rimasta la me-
noma reliquia, e con esso si sono abbrugiati tutti
i lettorili, e l'armaro grande con 15. libri in foglio
di carta pecora che costavano 100. ducati per uno
oltre gli altri libri per uso del coro. Oltre di que-
sti si sono abbrugiati dei libri in foglio grande imperiale
di musica, e fra essi uno manoscritto unico esemplare;

Altmo Sigre Sigr mio Prone Colmo

e di più un intero armario di libri musicali di motetti
e vespri, compiete &. Sono brugiati tutti i confessionali,
e l'altar di marmo in fondo al coro è flagellato; si è
però salvato il Christo ch'è di bronzo, ma con modo
prodigioso. Tutte le argenterie, e le pitture si sono messe
in salvo, onde in questo genere nulla è perito.
Io ho sofferti gli stessi danni, come se mi si fossero bru-
giate le camere: la situazione aveva decisa la mia f.
sorte, sicche ho dovuto sgombrarle affatto. Anche le
cose sono andate con ordine per mezzo d'amici, tutto è
andato bene, ma quando è entrata la moltitudine,
allora chi stracciava, chi rompeva, chi rubbava ~~et~~ e
e così senza discernimento si è cominciato a gettarmi
i mobili giù dalle finestre alla rinfusa co' i travi
accesi che si gettavano dalle cuppole. Pure bisogna
ringraziar Iddio, e dire misericordia domini, quia
non sumus consumpti. Sono sempre a suoi veneratis-
si comandi prontissimo, e con tutta la divozione,
e stima mi sottoscrivo

di V. S. Illma

Umilmo Obbligmo Servitore
F. Francescantonio Vallotti M. C.

Q. S. La perizia de i danni è stata fissata a 63. mille ducati, alcune centinaja ed altri rotti. Altri poi che anno fatti i conti all'Inglese portano il danno a $\frac{m}{100}$. Se V.S. Ill.ma fosse qui sopra luogo, sono sicuro che sarebbe dell'opinione di questi ultimi.

3 5 3 1349

Ill.mo Sig.re Sig.r mio P.rone Coll.mo

Ill.mo Sig.re Sig.r mio P.rone Coll.mo 351

Pad.a 15. Aprile 1750

Ella si sarà certamente di me doluta, non vedendo mai dopo tanto tempo nè lettere nè altro; ma sia pur benedetto chiunque la meno imbarazzi di me. Io so certo, e così non sapessi, che non posso promettermi di far ciò che voglio: sono condannato (e non v'è apparenza di riscatto) sono condannato dico a fare per lo più ciò che non vorrei: quindi accade che si manca molte volte alla convenienza, alla civiltà, e al dovere. Doveva veramente scrivere, rispondendo almeno ed accennando la ricevuta del compitiss.mo suo foglio ma il desiderio e la speranza di render la servitù di quanto con esso mi comandava, mi fece tanto differire, che finalmente mi è sopragiunto il 2.do suo foglio. A questo pure ho

352

Differisco alquanto a rispondere con la stessa lusin-
ga; ma poiche mi veggo passar un giorno dopo
l'altro nella impossibilità di renderla servita,
rispondo almeno alla lettera, e tutto ricolmo di
confusione la supplico di benigno e generoso com-
patimento per la mancanza al mio dovere, as-
sicurandola, che tosto ch'io possa praticare alle pro-
poste ricerche la servirò con tutto il piacere.
In questa mia miserabile situazione, non mi
condanni di grazia, ma più tosto mi compatio-
rà; la supplico a ricordarmi servitore all'Illmi
Sigri Con. Giacomo e tutti di Casa, con che implo-
rando la continuazione della grazia sua stima-
tissima, con costante ossequioso rispetto passo
a segnarmi

Di V. S. Illma

Umilmo Obbligmo Servitore
F. Francescantonio Vallotti M. C.

Ill.mo Sig.re Sig.r mio P.rone Coll.mo

Illmo Sigre Sig. mio Prone Collmo

A questo punto ricevo il compitissimo suo foglio dal Sig. D. Battiano, cui presterò volontieri tutta l'assistenza possibile, allorchè le giornate un po' più ragionevoli me lo permetteranno. Veramente non poco impegnarmi a fargli una scuola metodica e seguente ma V.S. Illma si assicuri, che farò ogni sforzo per fargliela più frequente che sia mai possibile. Avevo incominciato un mese fa a far qualche cosa di ciò, che V.S. Illma mi aveva commesso già dall'anno scorso, ma presto presto sono venuti in campo i disturbi di Barcalone a frastornarmi dall'impresa. La supplico a continuarmi nondimeno la stimatissima grazia sua, e pregandola con questa occasione de' miei ossequiosissimi rispetti all'Illmo Sig. suo Padre e Fratelli con singolar stima e divozione mi sottoscrivo

di V.S. Illma

Pada 5. Xbre. 1750

Umilmo Obbligmo Servitore
F. Francescantonio Vallotti M.C.

per un mezzo ..., ... nello stesso tempo tanto languiva
E* D*, e non vedi nello stesso tempo ... il vento rilevava per
zona F. Ab. che ...

Ab.

ggiace

tuatto. / -certamente

di un

più / cose, / tutto / lo / la ma- / fatti / a te- / ; è / -dati. / 7

-ciso / E♯

la

per un mezzo ... nello stesso tempo fatto languire la E♯ D♯, e non sentì nello stesso tempo fatto languire la mezza F. Ab., che appena però il tanto rilevava per

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Collino

... Maggio 1751

Rispondo finalmente alla 2.da parte del foglio suo stimatissimo concernente l'accordatura di questi nostri Organi principalmente nella Quinta G# D#. AvendoLa dunque diligentemente esaminata, ho trovato esser ella per verità crescente di un coma intiero, ma io volsi credere, che ciò accadesse più tosto per scordatura accidentale, che per sistema fissato dal Sig.r D. Pietro. Infatti è qualche tempo che io ho osservato che il controbasso G# cala notabilmente dalla sua vera intonazione, ed oggi trovo che anche gli altri tasti di G# di fatto calano, che la quinta G# D# cresce a segno di non poter esser tollerata da un fino orecchio; è però anche vero, che gli Organi sono generalmente scordati. In altri tempi ho avuto che fare con Organari della stessa opinione del Sig. D. Pietro, in pratica, ma mi è riuscito di facilmente persuaderli a crescere l'intonazione di G# per un mezzo coma, onde rendasi tollerabile la quinta G# D#, e non resti nello stesso tempo tanto languida la terza F. Ab., che appena possa il senso rilevarla per

una Terza, come accade tenendo si fatamente calante
la corda E#. Un tono una Quinta crescente per un
intiero coma, è intollerabile, ed ho toccata con mano
questa verità anni sono, allorche tentai anch'io all'
accordatura de' nostri Stromenti da fatto. essendomi
dopo incontrato col Sig.r Giuseppe Tartini, glie ne ho
parlato, ed Esso pure è di questa opinione; sicche
d'un mezzo coma solamte deve crescere la menzionata
Quinta Ff. sono frattanto in attenzione di qualche
risposta intorno all' Ottavario gentilmente propostomi,
e con vera stima e profondo rispetto mi sottoscrivo
di V. S. Ill.ma

Padova 25. Maggio. 1752

Umilis.mo Divotis.mo Obbligatis.mo Servitore
F. Francescantonio Vallotti M. C.

1389

reuaj
lli:
etta
re
ma.
ar
ael
ggiau
n:
ri
ra
maur.
etto.

ione,
uenti
eto
te,
ggi,
ma
endo
ranau
tima
ute
7
ducu
d.

urco=
re

e
un
ho.
ll-
lo
la
ra
e
mi,
vio
rifi
lin.c

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Coll.mo 363 1349

21 Giugno 1751

Molto Rev.do Dre Sig.r Sig.r Pron.e Coll.mo 359

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Coll.mo 357

Avendole accennato nell'altra mia, che anche il Sig.r Tartini è persuaso, che la quinta C# F# non ~~aggiunti~~ cresca d'un intero coma; debbo ora aggiungere che se la fatto in effetto lo sperimento sul Violino, e si trova che una quinta crescente per un coma, è intollerabile ad un orecchio purgato. Che poi quella tal quinta insoffribile, che ci fa sentire sul Violino cresca d'un coma intero è cosa innegabile, essendo ridotta a dimostrazione col mezzo del terzo suono. Dica pur dunque il Sig.r P. Pietro ciò che gli piace, che non perciò mi conformerò a suoi detti nell'accordare il mio cembalo. Le rassegno nuovamente il mio umilissimo rispetto, e passo a sottoscrivermi

Di V.S. Ill.ma Padova 4. Giugno 1751 Umil.mo Dev.mo Obblig.mo Serv.re P. Francescantonio Vallotti M.C.

...ato col
...l nato
...a fare
...no di
...fusione
...ietta
...se togli...
...ra. Il
...ere
dello stes...
...sti poi
...delli
...dunno,
...mi patti
...re dou-
...proprio

3 5 45

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Col.mo 363 1349

21 Giugno 1751

Molto Rev.do Sig.re Sig.r Sig.r Pron.e Col.mo 359

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Col.mo — 363 — 1349

21 Giugno 1751

Molto Rev.do Pre Sig.r Sig.r Pron.e Col.mo — 354

[illegible] Giugno 1751

Credeva di poter dare a V.P.M. Rev.da positiva risposta intorno il consaputo Ottavario, ma come ella sa le risoluzioni dei Capi sono tarde e lunghe [illegible] la differenza delle opinioni e dei genj. Quindi [illegible] uno da [illegible] [illegible] memoria in tale proposito, né io mancherò di prontamente avvisarla.

Intanto io la ringrazio divotamente e delli avvisi fatto riguardo alla scordatura della Quinta Sol Re in [illegible] organi, e della notizia avanzatami dalla [illegible] [illegible] esperienza del Sig.r Tartini. Mi è piaciuto assai il metodo di accertare la differenza del Comma nella Quinta per mezzo del terzo suono. Con [illegible] [illegible] il Sig.r Tartini a sperimentare, se la ragione [illegible] 243 chi è una [illegible] [illegible] [illegible] la ragione 144 : 243 [illegible] maggiore [illegible] quanto Comma e [illegible] [illegible] [illegible] Comma [illegible]. [illegible] i suoni [illegible] [illegible] egualmente il [illegible] [illegible] proporzionali [illegible] [illegible] maggiori che [illegible] [illegible] luogo nei rapporti [illegible]. A norma di [illegible] nella Quinta si [illegible] [illegible] un Comma [illegible] [illegible], [illegible] di Comma [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] maggiore [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] rollevare nella Quinta Sol Re [illegible]

accrescimento di un comma di Comma alla sua Corda, ne segue che il complesso delle rimanenti undici Quinte, in vero luogo nei comuni Stromenti, deve calare per 46000. Esponendo questo divario in Logaritmi vedasi ... ai quali il Comma si contrassegna per 3050. E qui nasce la quistione se la ... differenza si abbia da compartire egualmente di modo che a ciascuna Quinta tocchi ~~...~~ i decrescimento ~~... oppure più ...~~ 3824 ottima parte adeguata del Comma, ovvero ... debba fare una ineguale distribuzione e rendere un po' più calanti le Quinte Diatoniche corrispondenti ai tuoni ... e un po' più giuste le Quinte Cromatiche in uno ... o due tasti neri. Interrogato il Sig.r D. ... uno o due tasti neri ... costantemente asserisce ch'egli determina le dodici Quinte tutte fra loro eguali. Una nuova ... undici Quinte ... di proporzionare i divarj delle Quinte e delle Terze ... Il che confermano i miei principj si ottiene quando la Quinta cala per $\frac{3}{17}$ di Comma ossia in Logaritmi per 9521 e la Terza maggiore cresce per $\frac{5}{17}$ di Comma ossia in Logaritmi per 15 4 6 6. In fatti ... ognuna delle undici Quinte cala per 9521 ... i dovuti computi, si trova che la Duodecima Quinta ... cresce per 45 6 75, quantità che ... del Comma. Si ricorda adunque ... Sig.r ... Pietro quando afferma, che rendendo tutte le undici Quinte del pari calanti, si proporzionano i divarj delle

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Col.mo

363 1349

21 Giugno 1751

361

delle [illegible] e delle Terze maggiori la Picciolezza [illegible] [illegible] [illegible] nell'intorno [illegible] [illegible].
[illegible] [illegible] [illegible] Di [illegible] D'Molto Lucida e del
Sig.r Tartini, alla quale io [illegible] [illegible],
una [illegible] [illegible] di [illegible] nella [illegible]
[illegible] bisogna [illegible] che tutte le terze maggiori
[illegible] che il numero delle [illegible], ovvero [illegible]
[illegible] le differenze delle Quarte e delle [illegible] maggiori
Diatoniche, [illegible] comportare le Terze maggiori
[illegible] [illegible] [illegible] delle Diatoniche.
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
Terze maggiori [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] non si [illegible] [illegible] ad un [illegible], [illegible]
B, b D, C G, D H, A C H, e G H. Si [illegible] il [illegible]
[illegible], quando [illegible] 2 le Quarte Diatoniche
[illegible] 95:00, si [illegible] le [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] 6000 in una [illegible] è [illegible] in
[illegible] in una [illegible] [illegible], che
[illegible] di parlar col Sig.r D. Pietro [illegible] [illegible]
una [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible]. Col mezzo di [illegible] si [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
la ragione per cui si distinguono [illegible] C, S, D, A, F, B [illegible]
[illegible] per Terza magg.re
[illegible] una [illegible] uguale dovrebbero aver affatto
[illegible] I discorsi del Sig.r D. Pietro [illegible] [illegible] nel
[illegible]. [illegible] [illegible] [illegible] dello scrupolo il quale [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] la mia [illegible]
[illegible] quando le [illegible] [illegible] [illegible]
a quella del Sig.r Tartini

lato col
il lato
a farne
gno di
Guarnione,
giustto
ne oggetti
ra. Il
mere,
dello stes-
sti poi
e delli
zohno,
prati
re dou-
proprio

362

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Col.mo

21 Giugno 1751

In esecuzione de' comandi stimat.mi di V.S. Ill.ma ho parlato col Sig.r Vandini, col Sig.r Matteo, e col Sig.r D. Antonio per il noto Ottavario, ed avendo inteso che io sarò destinato a farne le funzioni hanno abbracciato tutti e tre l'impegno di suonare non solamente i Concerti, ma anche a tutta funzione, come fanno qui in questa Chiesa del Santo, e questa per dire il vero non è cosa indifferente, perche tre soggetti di questa fatta fanno spiccare tutta l'Orchestra. Il prezzo poi è tanto discreto, che più non puo essere, mentre per suonare nelle funzioni, si contentano dello stesso che loro si da qui in Padova. Per li concerti poi si rimettono a ciò che fu praticato nell'Ottavario delli P.P. Domenicani, cioè 12. zecchini per ciascheduno, e l'importare de' viaggi e spese. questi sono patti di oro da abbracciare a occhj chiusi, mentre dovunque vanno, non suonano mai altro che il proprio Concerto, e così fecero anche costì.

Accordati li tre principali soggetti ho cominciato a parlare con qualche musico, ma sono rimasto colle parole in bocca, allorchè ho inteso che da altri erano stati invitati per le medesime funzioni, onde senza dir altro ho desistito dall'impresa, e ne porgo a V.S. Ill.ma l'avviso, acciò possa quindi prender regola, e rilevare se ciò si faccia per ordine de' Sig.ri Canonici Deputati, ovvero per altro arbitrario. In voce poi mi darò l'onore di dirle il di più che sento, sopra questo proposito.

Il Sig.r Tartini ha preso l'assunto di esaminare le due proporzioni ~~alterate~~ per $\frac{5}{7}$ di coma colla scorta del terzo suono, ma ora non è in istato di far ciò, mentre non sta bene di salute, e jeri suonò colla febre adosso. Sono sempre a suoi riveriti comandi, e con profondo ossequio mi rassegno, di ~~de~~votissimo

di V.S. Ill.ma   Padova 21. Giugno 1751

Umil.mo Div.mo Obblig.mo Servitore
F. Francescantonio Vallotti M.C.

anuj
Ab.
xtra
ve
ena.
vare
nel
ggiaca
o v:
si
era
zonare.
letto,

zo ne,
tenente
ato
te,
logi,
ena
onde
orrare
letona
ente
7
elear
di.

unco=
eve

ar-
in
tati
li-
ciò
ia
l-
il
i
na
he
ym
mi
tosso
C.

Molto Ill.re e Rev.mo Sig.r mio Pron.e Coll.mo

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Coll.mo

Non ho veduto ancora il Sig.r Tartini per interrogarlo sopra la diminuzione delle quinte nell'accordo del Violino, ma posso prevenire V.S. Ill.ma con la risposta, perche so che egli accorda lo strumento con le quinte perfettissime, ed alli suoi scolari ne insegna l'accordatura colla scorta del terzo suono, che saggiamo non rispondere intelligibilmente se non al punto di perfezione. Averò tutta l'asserzione per servire il Sig. P. Battista-no, e pieno di vera stima, e profondo rispetto passo a sottoscrivermi

D. V.S. Ill.ma

1751

Umiliss.o Obblig.o Servitore
F. Francescantonio Vallotti M. C.

F. Francescantonio Vallotti M. C.

[illegible] mio Padrone Coll.mo

P. Francescantonio Vallotti

M. C.

~~Ill.mo Sig.r Sig.r mio Prone Coll.mo~~ 375

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Prone Coll.mo 373

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Prone Coll.mo 367

In esecuzione de' suoi da me sempre pregiati comandi prontamente le spedisco un soggetto lavorato con l'uso di varie dissonanze, e tal volta più d'una insieme, sperando che sia quanto basta per dare un piccolo saggio di simili cose alla persona, con cui V.S. Ill.ma ha avuto a trattarne. Non così presto però avrò il contento di renderla servita delli Duetti dello Steffani, atteso che conviene che anch'io mi adatti alla negligenza e tardanza de' Copisti. Si assicuri per altro, che sarà servita più presto che sarà possibile. La supplico con tal occasione a rammemorare la mia divota servitù all'Ill.mo Sig.r suo Padre, e con distinto rispetto passo a sottoscrivermi

Di V.S. Ill.ma

1751

Umil.mo Obblig.mo Servitore

F. Francescantonio Vallotti

M. C.

356

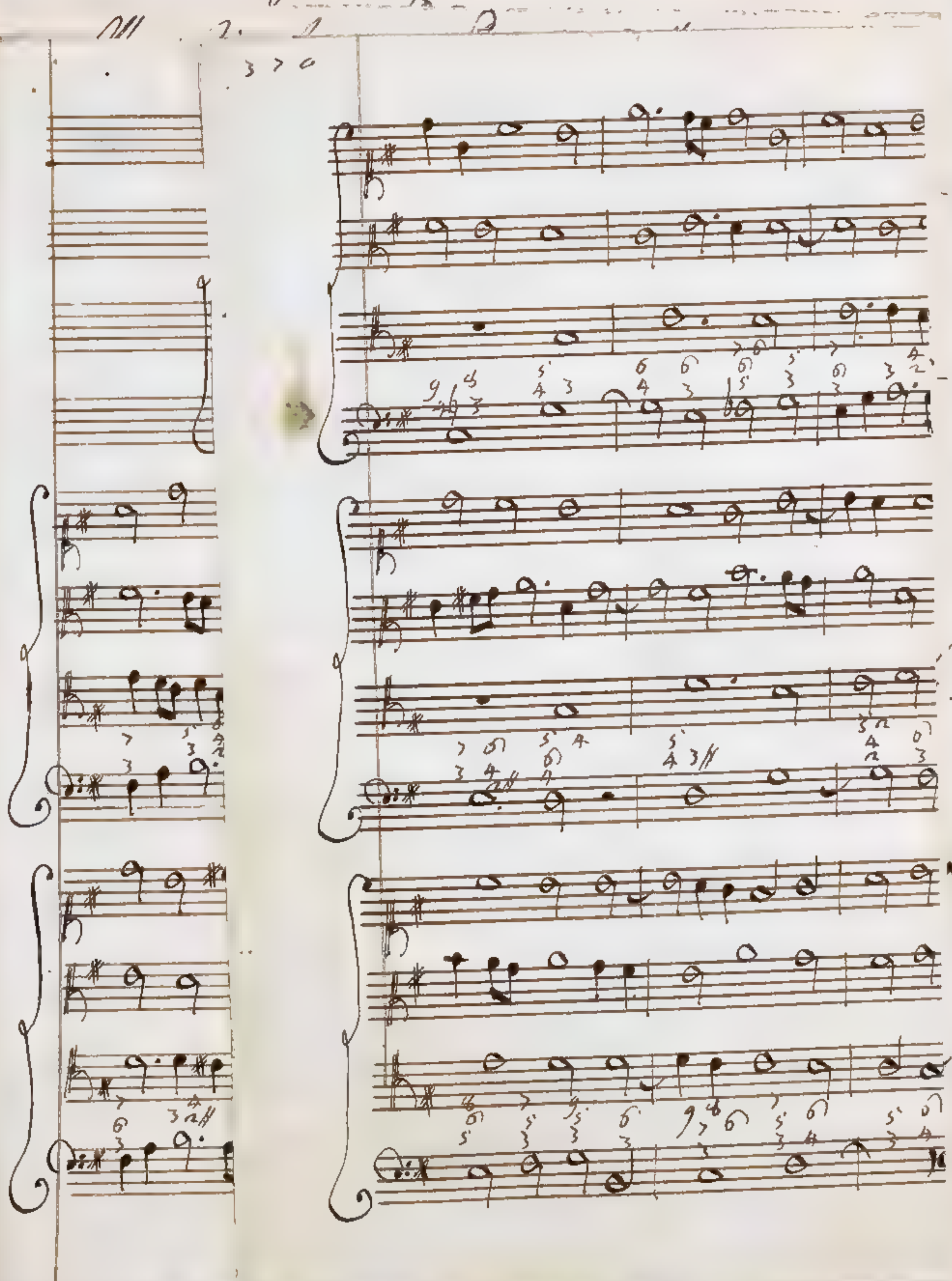
Molto Ill.re Sig.r mio Prone Coll.mo 335

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Prone Coll.mo 333

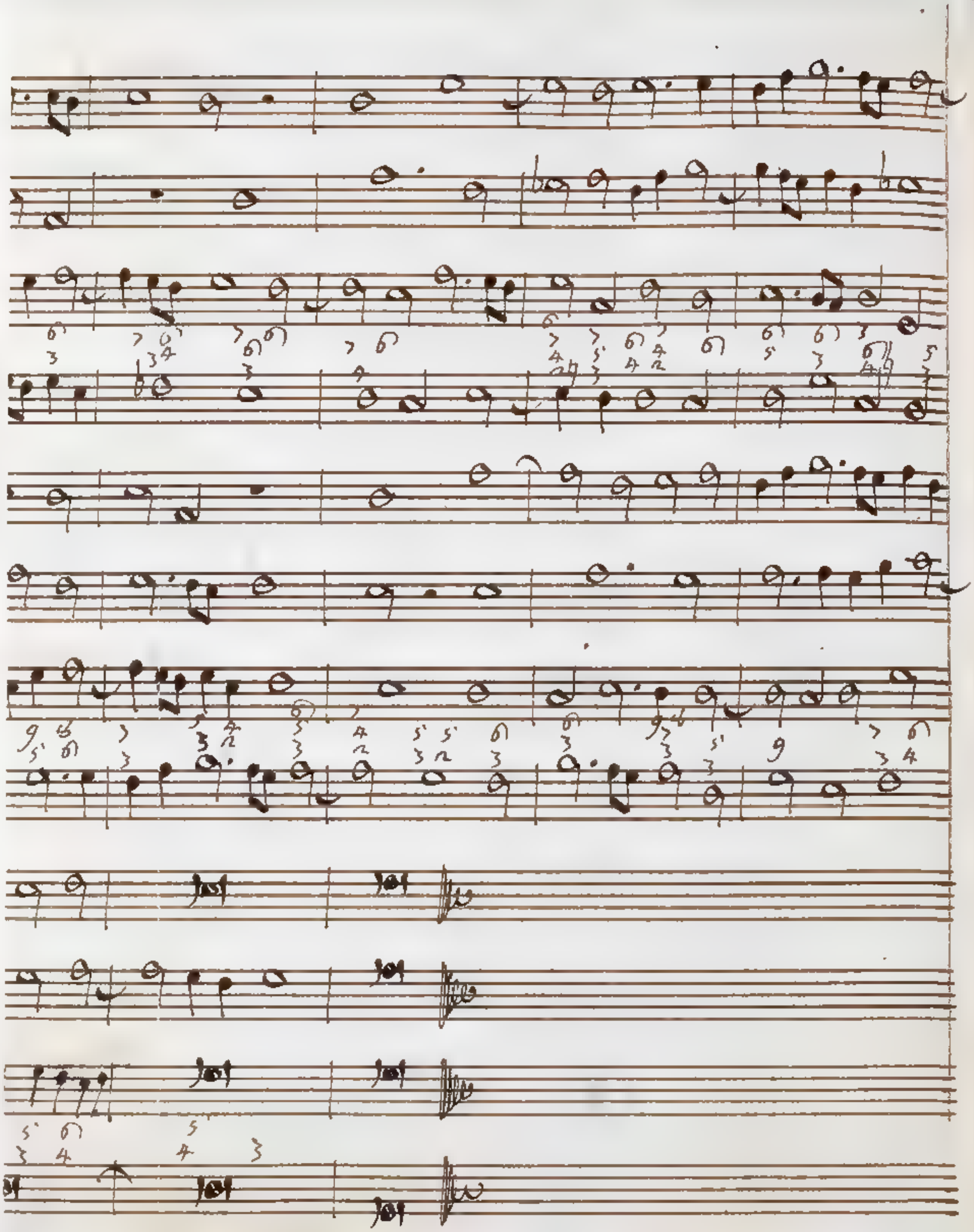
M.to R.do P.re mio P.rone Col.mo 375

Ill.mo Sig.re Sig.r mio P.rone Col.mo 373

370



[illegible] 1752 F. Francescantonio Vallotti M.C.



Ill.mo Sig.r mio Pron.e Colend.mo 375

Ill.mo Sig.r Sig.r mio Pron.e Colend.mo 373

Ill.mo Sig.r Sig.r mio Pron.e Colend.mo 371

Avendo inteso le di Lei premure per collocare qui in Pad.a il Sig.r Co: Augusto Rinaldi, e sulla notizia che il Sig.r D. Alberto Cabra non ha luogo in casa sua, mi prendo la libertà di suggerirle, e proporle la casa del S.r D. Biagio Coravora. Questi aveva d'impegno per il Sig.r March. Sales di Vicenza, ma ora se ne trova disimpegnato, avendo risolto quel giovane March. di mutar abito, e studj, e perciò di rimanersene a casa sua. Se la notizia le giova, potrà prevalersene, partecipandomi la sua intenzione, ed i suoi comandi.

Spero finalmente di poterla ubbidire de i Salmi dello Stefani, mentre sembra ora che il mio copista abbi volontà di lavorare. Sono a suoi comandi riveritissimi, e rassegnandole il mio profondo rispetto assieme all'Ill.mo Sig.r suo Padre, passo a sottoscrivermi

Di V. S. Ill.ma Pad.a 29. Novbre 1752 Umil.mo Devot.mo Obbligat.mo Servo F. Francescantonio Vallotti M. C.

372

M.to Ill.re Sig.r mio Pron.e Coll.mo 375

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Coll.mo 373

M.to Ill.re Rev.mo mio Pron.e Coll.mo 375

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Coll.mo 373

Padova Gen.o 1753

Finalmente mi trovo in stato di rendergli la ser-
vitù di Duetti di Monsignor Steffani:
il libro tale quale sta importa lire 10.
ma di queste V.S. Ill.ma non deve pren-
dersi fretta in conto alcuno. Le auguro
il piacere di sentirli ben eseguiti, e go-
derne l'effetto, ma questo non è tanto
agevol cosa, attesochè a questi giorni
non si vuole, o non si sa sostenere la voce
e la intonazione che come non può appa-
gare le orecchie fine e squisite di V.S.
Ill.ma La supplico de' miei complimenti all'
Ill.mo Sig.r suo Padre, mentre con particolar
stima, e profondo ossequio passo a sot-
toscrivermi

di V.S. Ill.ma

Umil.mo Obblig.mo Servit.

F. Francescantonio Vallotti
M.C.

cioè ...

senza corda della quarta &.

3 > 4

[illegible] 335

1349

li cenuij
3°: Al.
natta
ovvve
ettissima.
traver
ore nel
neggiano
lo n°
e si
ecuora
di monaco.
perfetto.

eggione,
stanento
esto
ite,
logi,
mia
cordo
vanam
lettissima
rette,
7
rilasci
di.

D. unco=
evo

cioè ci [illegible]
senza corda della quarta d.

Ill.mo Sig.re Sig.r mio P.ron Col.mo 375

La dilazione che fu posta all'esecuzione de' suoi comandi Stimatiss.mi è proveniuta dall'impegno della funzione della S.ta Lingua. Ora che me sono sciolto supplisco al debito, e per compensare la tardanza, le invio due soggetti a 4. parti in stile diverso.

Questa mattina ho ricevuto dal Sig.r D.r Adelmari £ 10: — per conto di V.S. Ill.ma, ma ella ne ha avuta troppa premura.

Mi è riuscita di somma consolazione la promozione del Sig.r D. Isidoro soggetto degno e rispettabile, e pregai sotto che lo soggi col Sig.r P. Sebastiano a recarghi i miei complimenti e congratulazione. Al sommo desidero, che venga ossequiato anche da V.S. Ill.ma come pure del mio ossequioso rispetto l'Ill.mo Sig.r suo Padre mentre con tutta la stima, e perfetta rassegnazione mi protesto

Pad.a 18. Febr.o 1751

Di V.S. Ill.ma
che è riverita distintamente dal Sig.r Co: Sbroghiavacca

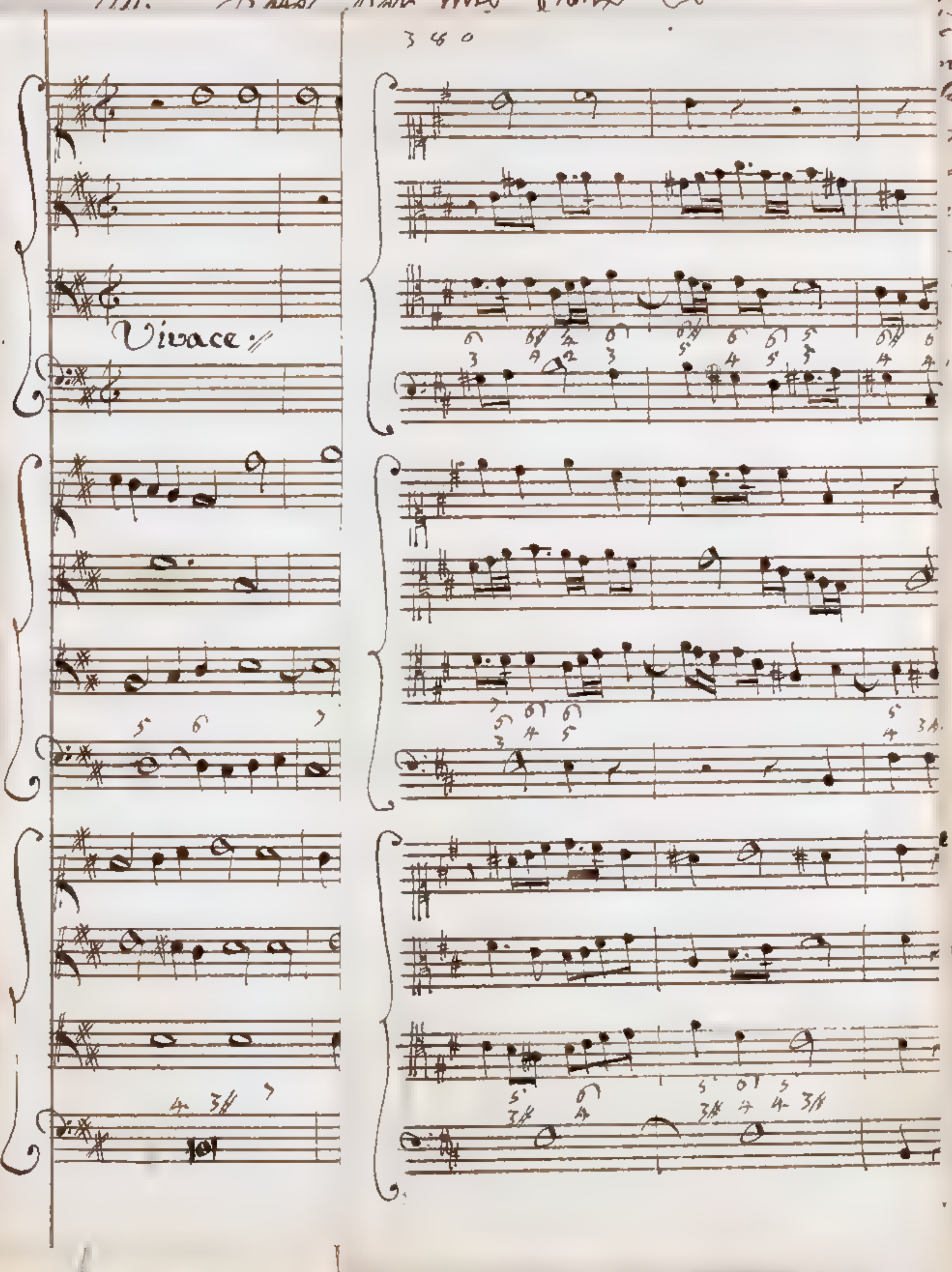
Umiliss.mo Obbligatiss.mo Servitore
F. Francescantonio Vallotti M.C.

appoggiat...
cioè C. terza corda della principale A., e la sud.a terza corda della quarta D.

appoggiano ...
cioè C. terza corda della principale A., e la s.de
terza corda della quarta D.

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Coll.mo 3 4 5

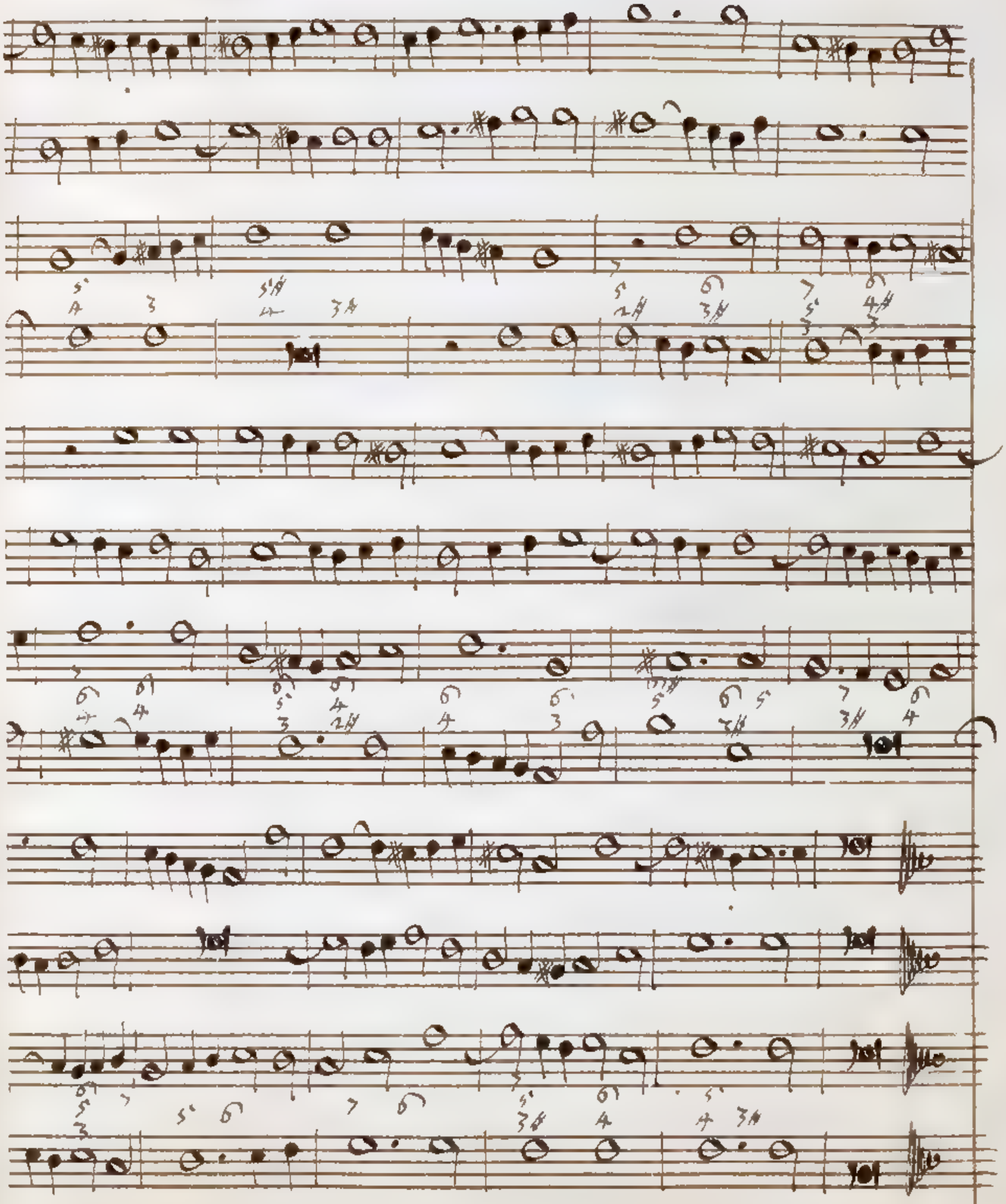
Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Coll.mo 3 4 3



cioè C. terza corda della principale

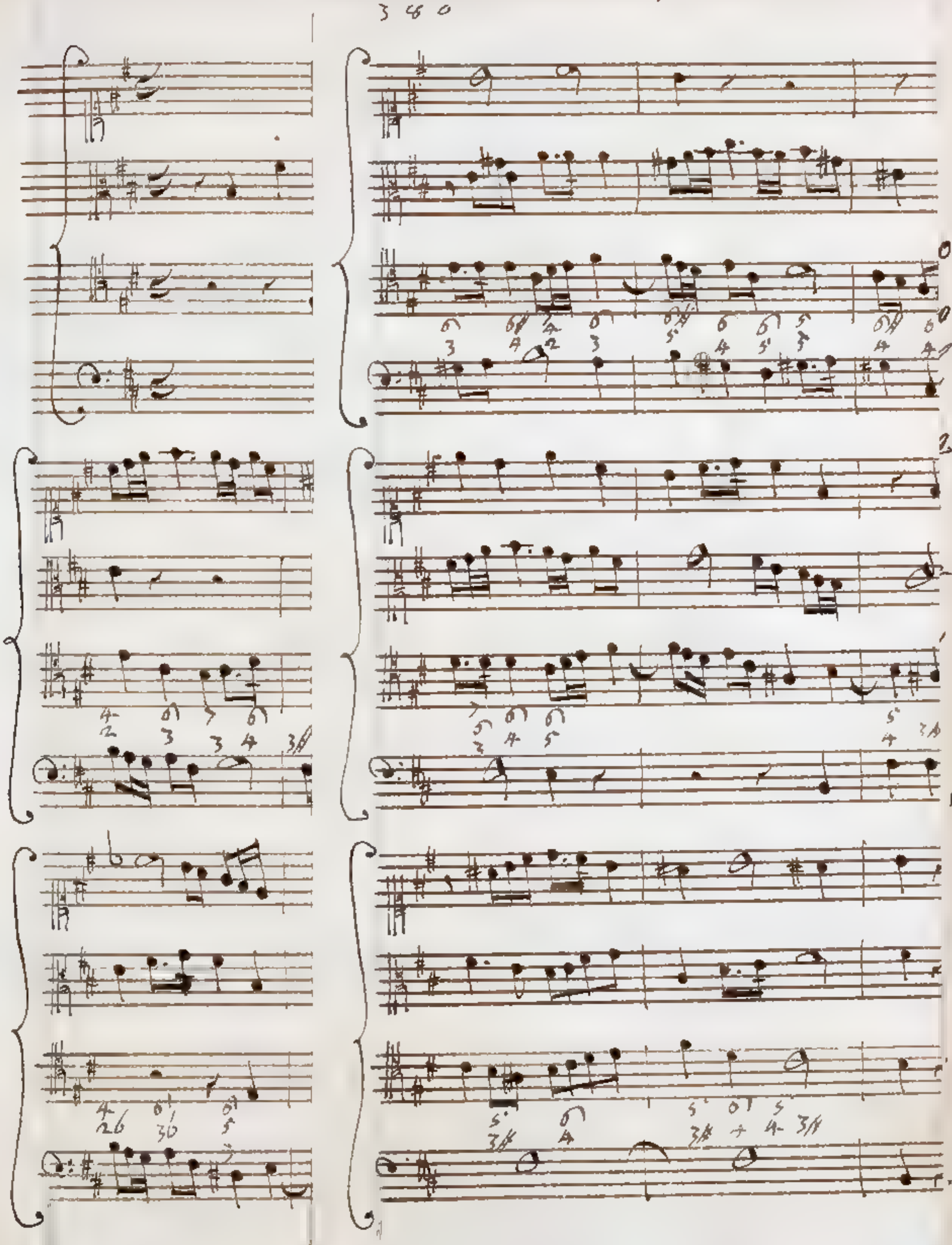
terza corda della quarta D.

gli esempj
Sig.r ...
e nostra
vorere
lettera
parere
a nel
... moggiare
... 16 ...
... si
... nova
dissonanze
affetto,
... ragione,
... mente
... stato
... ente
... logi,
... ricca
... corde
... avvenire
lettera
... certe
... 7
... alcuni
... di
... usco
... ere

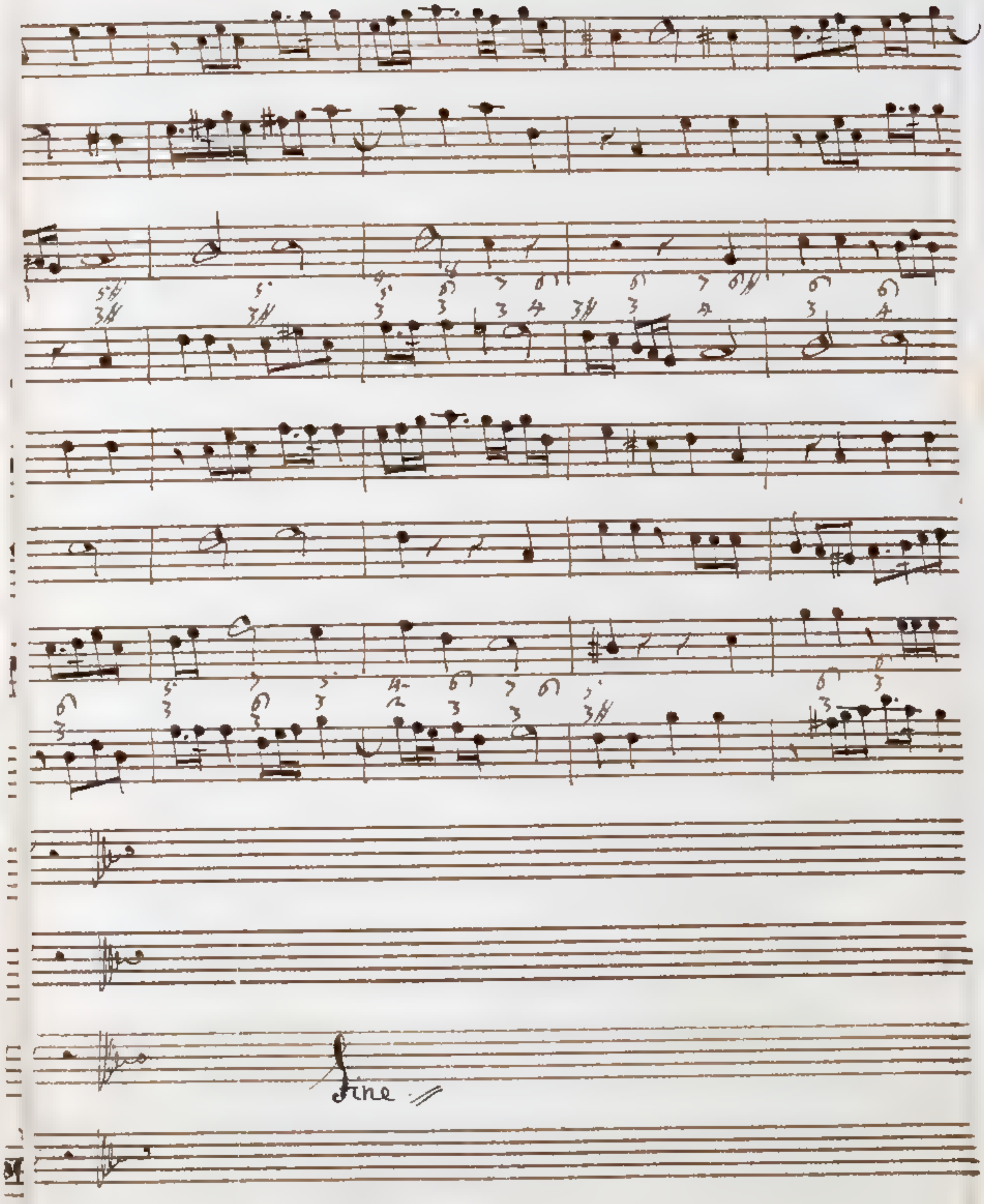


Ill:mo Sig.re Sig.r mio Prone Coll:mo 3 4 5

Ill:mo Sig.re Sig.r mio Prone Coll:mo 3 4 3



gitta come una quarta p.


Fine

Ill:mo Sig:re Sig:r mio Prone Coll:mo 345

Ill:mo Sig:re Sig:r mio Prone Coll:mo 343

2 Luglio 1753

Ill:mo Sig:re Sig:r mio Prone Coll:mo 341

1753

Rispondo al quesito, che mi fa V.S. Ill:ma intorno la modulazione di soggetti nelli due Tuoni maggiore, e minore, attestando di non aver trovata massima inalterabile di passare dalla principale alla quinta corda nel Tuono maggiore, ed alla quarta nel Tuono minore, ma per lo più così mi accade, perche veramente il Tuono maggiore inclina immediatamente alla quinta corda, come quello che viene specificato dalle due intonazioni maggiori, cioè dalli due <u>mi</u> appoggiati alle due lettere di E. e di B. la p.a e terza corda della principale C. e la 2.da B. terza corda della quinta G. Laddove il Tuono minore inclina immediatamente alla quarta corda, come quello che viene specificato dalle due intonazioni minori, cioè dalli due <u>fa</u> appoggiati alle due lettere di C. e di F. La p.a cioè C. terza corda della principale A., e la 2.da terza corda della quarta D.

342

eccole dunque esposto in poche parole tutto ciò, che mi determina a seguitare per l'ordinario il metodo da V. S. Ill.ma osservato nelli sui soggetti, che ha veduti. Mi continui l'onore della grazia sua, mi ricordi servitore all' Ill.mo Sig.r suo Padre, mentre con tutta la stima, ed il più distinto ossequio passo a sottoscrivermi

Di V. S. Ill.ma

Umil.mo Obblig.mo Servitore
F. Francescantonio Vallotti
M. C.

Ill:mo Sig.re Sig.r mio Prone Coll:mo 3 4 5

Ill:mo Sig.re Sig.r mio Prone Coll:mo 3 4 3

gli amici
Sig.r
e nostra
ovvero
lettera
parer
a nel
maggiore
io vi
lettera
affetto.

ragione,
stato
ecc,
logi,
lettera
certe
7
alcun
di

[illegible]

Ill:mo Sig:re Sig:r mio Prone Coll:mo 3 45

Ill:mo Sig:re Sig:r mio Prone Coll:mo 3 43

2 Luglio 1753

Cotesti nostri Religiosi di S. Franco desiderano che io venga a fare la Musica per il loro Triduo, e siccome per diminuire la spesa mi hanno pro- posto di servirsi di alcuni Professori di Treviso, io ho risposto che sopra questo particolare me la intenderò pria con V.S. Ill.ma. La supplico dunque in più luogo dirmi, se il Sig.r Liberale sarà in istato di servire per l'Organo, essendomi ciò stato messo in dubbio a cagione della vista e pregiudicata; ed inoltre mi dica quali e quanti Professori vi siano a proposito per il nostro bisogno tanto di voci quanto di stromenti. Imploro da V.S. Ill.ma questa grazia con sicurezza della più sincera informazione, che deve

gli essempj Sig. Ab. e nostra ... lettura. ... ca nel ... 16 ... a ... effetto.

ragione, ... stato ... logi, ... avendo ... lettura ... certe ... 7 ... alcun ... di ... ...

costantemente servirmi di regola per la scielta
degli altri. Mi onori di portare i miei compli-
menti all'Ill.mo Sig.r suo Padre, al Sig.r Canc.o, e
tutti di casa, come pure al Sig.r Canc.o Coghen,
so, mentre con tutta la stima, e con par-
ticolar divozione passo a sottoscrivermi

Di V.S. Ill.ma

Padova 12 Luglio 1751

Umil.mo Obblig.mo Servitore
F. Francescantonio Vallotti
M. C.

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Prone Coll.mo 345

gli ecempj
Sig.r Ab.
13
e nella
rovere
lettura.
sparavi
ca nel
eneggiava
. 10 n.°
e si
ueva
a dimanare
affetto,

ragione,
ultimamente
stato
ere,
ologi,
nua
condo
a vanan
lettura
certe
7
alcun
di

o, unco
ere

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Prone Coll.mo 345

1753

Ritornato dal Triduo di Brescia trovo un foglio suo compitiss.mo da cui rilevo la raccomandazione fatta per il Sig. Gio: Amar. Veramente li suonatori di Vio-lino sono di già tutti investiti, ma se mai occor-rerà qualche vacanza, mi servirò delle premure di V.S. Ill.ma Per altro il soggetto mi è ignoto af-fatto quantunque io abbia fatto diverse gite fun-zioni in Ven.a. ed avendo ora nelle mani la polizza per il Triduo di Ven.a, in in. Violini che sono certamente i migliori, il sud.o Amar non è nominato. Nondimeno replico, che succe-dendo qualche vacanza lo avrò a cuore, e ri-degnando a V.S. Ill.ma il mio profondo rispetto, come pure a tutti di sua casa, passo a sottoscrivermi

Di V.S. Ill.ma

Umiliss.o Obblig.mo Servitore
F. Francescantonio Vallotti
M. C.

... i freggiavano il defonto suo Sig.r ...

3 ... 1349

degli esempj
Sig. Ab.
e nella
ovvero
lettura.
sparavi
ca nel
eneggiava
e lo sti
ne si
unna
ta Sdamare.
effetto.

ragione,
intenenti
stato
ente,
ologi,
nna
condo
avevano
lettura
certe
7
v alcun
llo di
90. unco
ere

... freggiavano il defonto suo sigr onor.

Lettera scritta al Sre U. Vallotti li 7 febbraio 1756 | 349

... Nel mentre che V. P. M. Rev.da ... mi favorirete ... dei lumi ... degli ...

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Prone Coll.mo 347

14. Aprile 1754

Mi ha sensibilmente penetrato l'animo la infausta
nuova pervenutami della morte del fu Sig.r
Co: Giacomo suo Padre; e col rifflesso della
particolar servitù, e della somma venerazione
che gli professavo, stimo mio dovere di
parteciparle i sentimenti di sommo dolore,
che sento, e l'impegno mio di suffragar
la di Lui Anima, principalmente co' i
santi sagrifizj. Mi solleva però non poco
la fiducia di avere in persona di V.S. Ill.ma
un Padrone, che tanto meglio può rimpiaz-
zare la perdita, quanto è vero erede della di-
dottrina, e di tutte le ottime qualità, che
fregiavano il defonto suo Sig.r Padre.

355

Accolga questi miei sentimenti come provenienti da un animo sincero, e dal singolar pregio, che mi fò di essere di V. S. Ill.ma, e di tutta la sua Casa, quale col solito profondo rispetto mi rassegno, e sottoscrivo

Padova 18. Aprile. 1759

Umilis.mo Obblig.mo Servitore
f. Francescantonio Vallotti
M. C.

Lettera scritta al P.re M. Vallotti li 7 Febbrajo 17[illegible] [illegible] 349

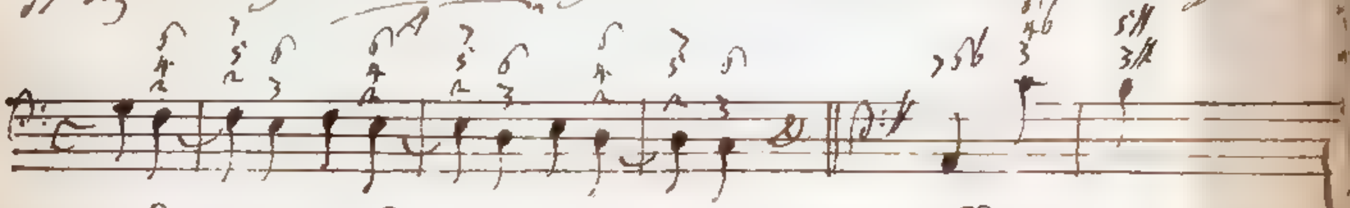
Nel mentre che V. P. M. Rev.da mi favorirà dei lumi e degli esempj [illegible]

Sig.r M.

e nostra
vorrei
lettera.
sparvi
e nel
incoraggiam
. io vi=
e si
scena
Maniere.
effetto,

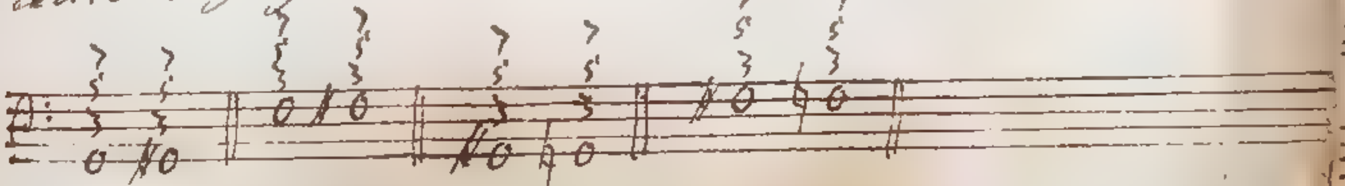
ragione,
intenenti
stato
ente,
ologi,
senza
[illegible]
a [illegible]
lettera
ncente
? 7
alcun
e di
e unco=
ncoro

Nel mentre che V. P. M. R.da mi favorirà dei lumi e degli emmenj dei giudizi che ho pregato nel viglietto consegnatole dal Sig.r Ab. Bonaglia, ho terminato di attendere un Capitolo, che tratta delle dissonanze in generale. Ora voglio passar a discorrere delle dissonanze in particolare, dando principio dalla settima. La settima maggiore gode l'eccezione di potersi preparare in tempo buono, ed introdurre in tempo cattivo; ma nel resto vuol essere trattata con il rigore, con cui si maneggiano la dissonanza Nona, Undecima, o Terzadecima. Ora io desidero se sia tal legge sia inviolabile, di modo che non si possa dare alcun caso, in cui la detta settima si usi senza preparazione, serva a preparare, ed a risolvere le altre dissonanze. Il seguente passo non mi produce nelle orecchie cattivo effetto.



Quando meriti di essere ammesso, io ne addurrei la ragione, che in tale circostanza la settima maggiore si usa evidentemente come rappresentante la minore, essendo il passo notato A una imitazione dell'antecedente, e del susseguente, nei quali si usa la settima minore con quei privilegi, che le competono. Nella Sonata quinta dell'Opera prima del Sig.r Tartini ho notato il passo, che metto in secondo luogo, in cui si usa la settima maggiore senza preparazione. Il celebre Autore si è forse così contenuto, perché la settima è naturalmente minore, e diviene solamente adoperata maggiore in grazia della seconda corda artificiale 7 maggiore del Tuono e per terza minore. Non mi sovviene alcun passo tollerabile, in cui la settima maggiore serva di risoluzione alle altre dissonanze.

Siccome una settima può risolversi in un'altra settima, e siccome la settima prepara le altre dissonanze, così sarà pure lecito il preparare una settima con un'altra



Altro numero che il porzio gran non abbia [illegible] Avvenuto
el mondo passo, la lettera maggiore [illegible] di [illegible]
potrebbe cangiare [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
la sua operazione

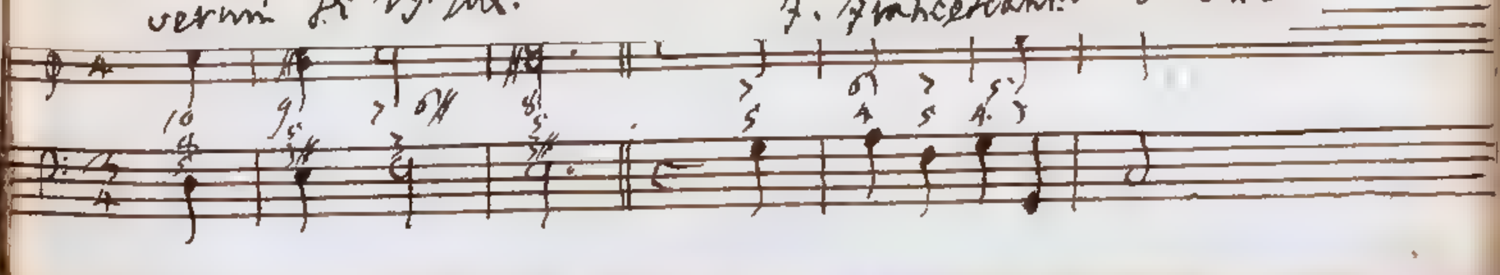
Molto Rev.do P.re M.ro: P.ron Oss.mo

Ill.mo Sig.re Sig.r mio P.rone Coll.mo

Pad.a 10. Febr.o 1750

Passo per Venezia, ma avanti rispondo al compitis.mo suo foglio, ed assicurandola di aver esaminati i passi in esso contenuti, dico che la 7.ma maggiore, che degrada dall'ottava in somiglianza della 7.ma minore si usa frequentemente con ottimo effetto; che poi legata diventi 11.ma nel seguente accompagnamento, ciò pure va a dovere, mentre la dissonanza, che vi sente, nasce dalla 5.a minore, o 12.a che cuopre la 11.a — Sul canto posto dalla sonata non posso, perchè non vedo la disposizione della parte acuta. Và bene il passo di 7.ma min.e, che diviene diminuita; così pure l'altro di 7.ma mag.e che diventa minore. Negli altri due, uno di 7.ma diminuita, che diventa min.e, l'altro di 7.ma min.e, che diviene mag.e, crederei me ne fosse vietato l'uso attesa la modulazione incongrua.
Questo è il mio sentimento, sempre però sommesso al saggio suo criterio e giudizio, e rassegnandole il mio inalterabile ossequioso rispetto, ho l'onore di sottoscrivermi di V. P. Ill.ma

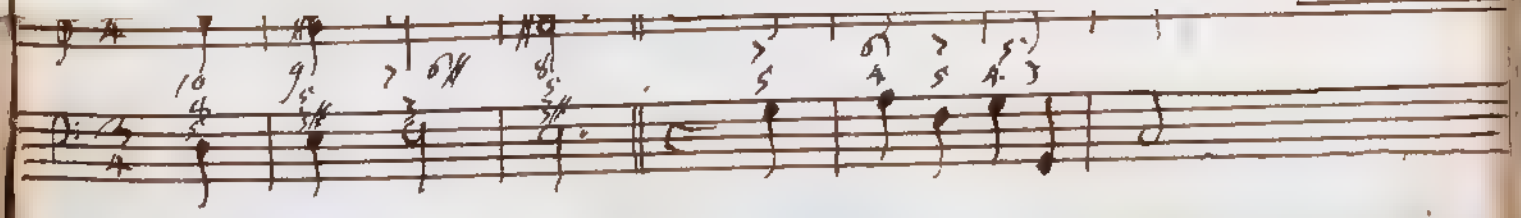
Umil.mo Obblig.mo Servo
F. Francescant.o Vallotti



recer- / ipcali / quaddi. / a adei / ge rove / cauza. / luogo, / vi. / lezione / una / cuoprecuneutte, / a / lezione / no la / vi. / ou / hiso

uuu·
·quali·
·qualche
a udei
ga iove
naura.
luogo,
ove.
lettura
ma
rimuete,
ve li

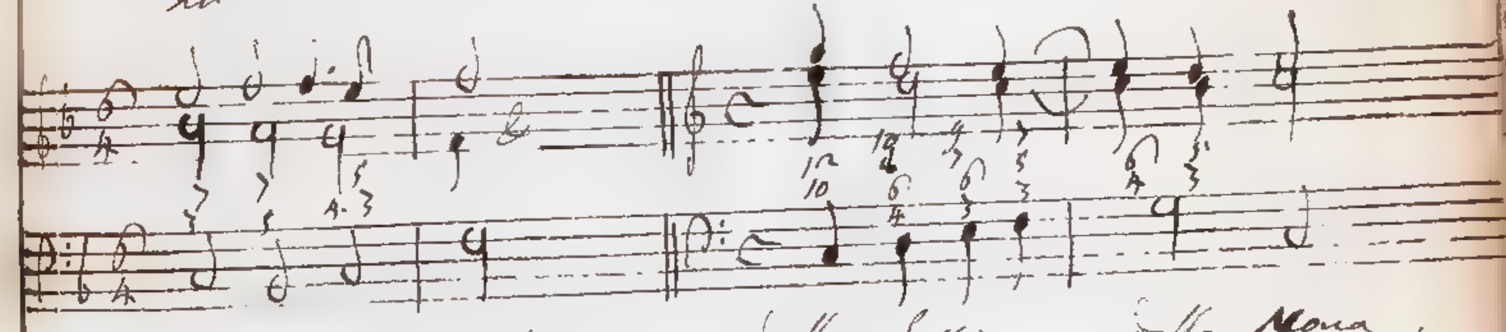
ma
'a lettura
far la
tori.
cosi
·chiaro



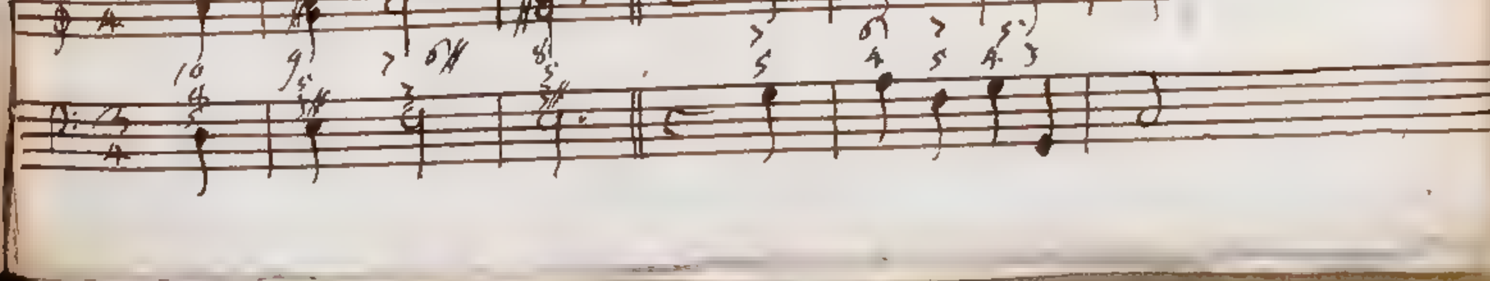
Molto Rev.do Pre. Mro. Pron. Colmo

Treviso 2 Marzo 1756

Ringrazio infinitamente V. P. Molto Rev.da dei bellissimi lumi datimi intorno la settima maggiore, dei quali mi sono moltissimo approfittato. Ora mi nasce qualche altro dubbio, e la supplico a sollevarmi, che ricorro a lei per la soluzione. Domando se la settima maggiore può avere di risoluzione a qualche altra dissonanza. Trovo nel Tevo, l'esempio, che pongo in primo luogo, in cui risolve la settima minore nella maggiore. Nel secondo esempio la Undecima risolve nella settima maggiore. Io li ho scritto come ho saputo, ma ella me ne favorirà de' migliori, narrando che ammette che nella settima maggiore sia concesso risolvere le altre dissonanze.



Desidererei degli esempj della Settima, della Nona, della Undecima, e della Terzadecima risolte nella settima maggiore, per inserirli nel mio Trattato, senza far la Satira di nessuno, o forse inutilmente negli Autori. Tutto mi prometto dalla sua gentilezza, e così attendo i preziatissimi suoi comandi, mi dichiaro costantemente



3 g. 4

[illegible]

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Pron.e Coll.mo 395

Padova 17. Marzo. 1756

Con la speranza di poterla servire degli esempi, che V.S. Ill.ma mi comette di settima, Nona, Undecima, e Terzadecima risolte nella settima magg.re ho differito fin ora a rispondere al compitiss.mo suo foglio. Ma poiche oltre le mie incombenze me ne giungono delle altre di continuo, che mi occupano a dismisura; riservandomi a servirla allorche io potrò, rispondo frattanto alla sua ricerca intorno le parti da lei scritte del Corelli, e dico senza esitanza che non ne sono persuaso, ne mai saprei indurmi a farne de' simili. L'autore sud.o non aveva una giusta teorica che lo dirigesse nello scrivere, e però ha fatte delle cose sante e tante, che non reggono al giusto intendere, come in osservando le dalle sue Opere, potrà V.S. Ill.ma meglio accertarsi. Si accerti di tutta la mia premura per servirla, come anco del profondo rispetto, con cui mi do l'onore di sottoscrivermi

Di V.S. Ill.ma

Umiliss.mo Obbligatiss.mo Servo
F. Francescantonio Vallotti M. C.

Illmo Sigre Sigr Prone Colmo 401

…uziali
…opi:
…n da.
…(la-
…dalli
…'la
…, cha
…issa-
…edi
…uere,
…ntan
…nta,
…no
…mone
…urris:
…mpa:
…heta-
…orda
…una
…corda
…e in
…la
…cocchia
…corda
…corda,
…carta
…lla

Ill.mo Sig.re Sig.r Prone Col.mo 401

Ill.mo Sig.re Sig.r mio Prone Col.mo 397

Colgo questo momento per rispondere alle ricerche contenute nella sua lettera al Sig.r Ab. Beraglia. Il Basso del p.o esempio mi pare difettoso per essere sotto una sola pausa e potrebbe passare se vi fossero più parti delle quali una attuasse la risoluzione della 7.a

Il 2.do và bene.

Il 3.o bellissimo, ed è un bel passo a mio credere.

Il 4.o si riduce al 3.o, e però sta bene.

Il 5.o non sò approvarlo, attesoché non trovo raggione onde difenderlo.

Il 6.o non mi aggrada, abbisognando di miglior basso.

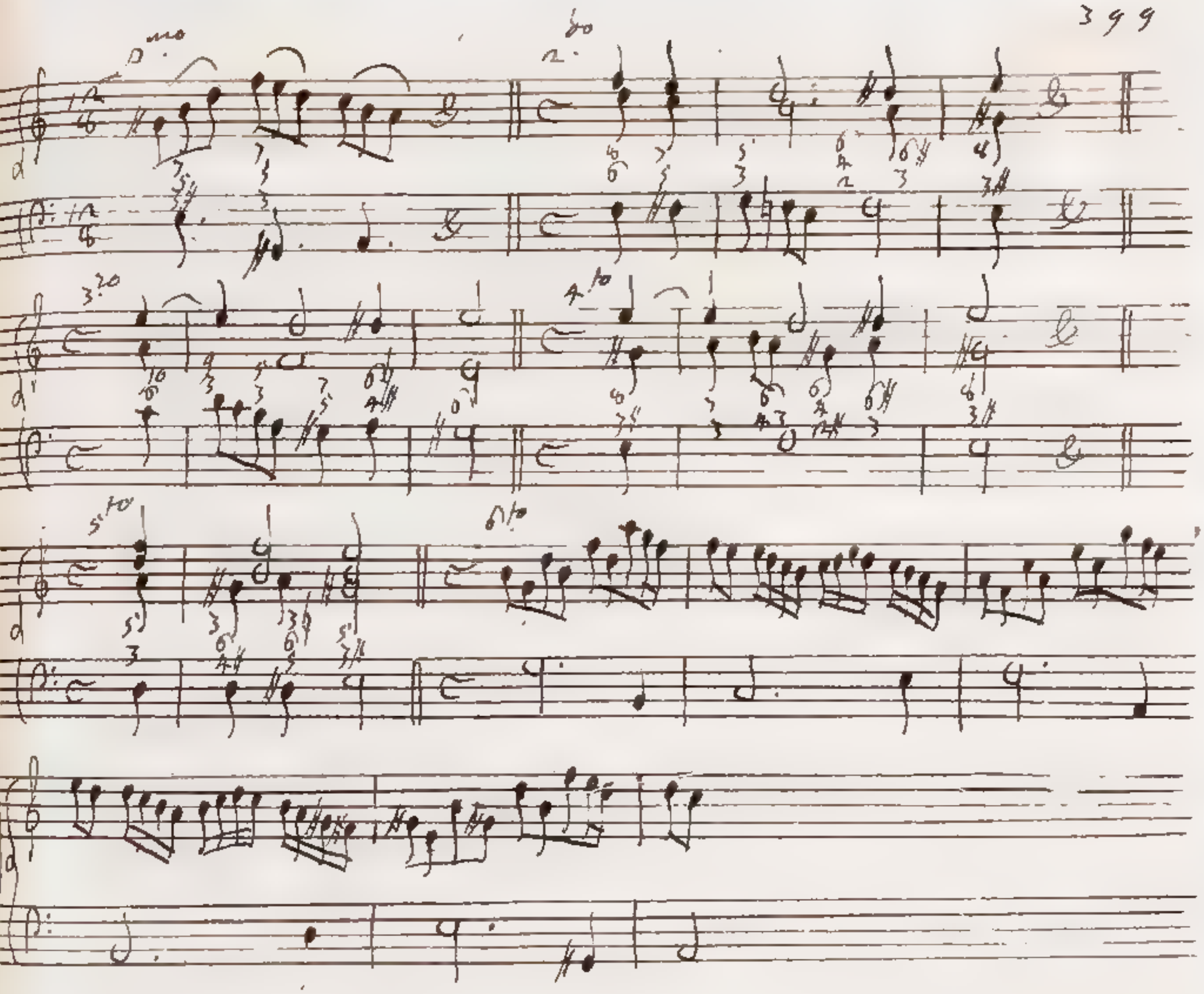
Occorrendole alcuna cosa, sarà sempre meglio che ne scriva a me direttamente, assicurandola che farò sempre tutto il possibile per servirla, poiche desidero la continuazione della sua buona grazia e Padronanza di cui tanto mi preggio, e con tutto l'ossequio passo a sottoscrivermi

Di V.S. Ill.ma Padova. 6. Aprile. 1756

Umil.mo Obbligat.mo Servo
F. Francescantonio Vallotti M.C.

Ill.mo Sig.re Sig.r Pron.e Col.mo 401 03

399



400

Ill.mo Sig.re Sig.r Pron.e Coll.mo

Nello scorso Autunno la supplicai col mezzo del Sig.r Franc.o M.a Berti a favorirmi il Libro degli Offertorj del Palestrina, che anni sono le imprestai. Mi faccio coraggio di nuovamente supplicarla di questo favore atteso il bisogno, che ne tengo. Perdoni della libertà, mi continui la sua Padronanza, e con profondo ossequio mi rass.o, e sottoscrivo

Di V.S. Ill.ma

Padova 12. Febr.o 1759

Umil.mo Obbligat.mo Servit.e
F. Francescantonio Vallotti M. C.

i predetti Modi di una sola Scala si uniscano.
8. La Cadenze terminano o nella prima, o nella quinta corda del Modo. Io ne conto quattro, cioè dalla quinta alla prima corda, dalla quarta alla prima, dalla prima alla quinta, dalla quarta alla

nziali
opi-
n da.
(la=
dalli
'la
, cha
isso-
cdi
.
vare,
valen
vita,
ono
vimone
ovvis-
mpa-
hia=
corda
una
corda
a in
la
cciocchè

i predetti Modi di una sola Scala si uniscano.

8. La Cadenze terminano o nella prima, o nella quinta corda del Modo. Io ne conto quattro, cioè dalla quinta alla prima corda, dalla quarta alla prima, dalla prima alla quinta, dalla quarta

dalla

Molto Rendo Pre Sigre Sigre Prone Colmo

Treviso 14. Aprile 1760

La supplico a considerare il seguente catalogo delle parti essenziali del Contrappunto, ed a comunicarmi la riputatissima sua opinione.

1 La Musica è un misto di armonia, e di melodia.

2. Ci insegna l'esperienza, che le ragioni consonanti non devono contenere numero impari maggiore del cinque.

3. Per avere un perfetto consonante accompagnamento (lasciate da parte le replicate, fra le quali l'Ottava, replicata dell'Unisono) egli è di uopo adattare al Basso la Quinta, ch'è la perfettissima fra tutte le consonanze. Le sole consonanze, che si possono unire colla Quinta, senza che ne risultino dissonanze, sono o la Terza maggiore, o la Terza minore. Quindi nascono i due Sistemi consonanti 1, $\frac{4}{5}$, $\frac{2}{3}$; 1, $\frac{5}{6}$, $\frac{2}{3}$.

4 I due più eleganti passi di melodia, ch'io posso movere, sono o ascendere, o discendere per una Quinta. Ora equivalendo l'ascendere per una Quarta al discendere per una Quinta, ne segue che il Sistema di melodia viene formato dal suono fondamentale, dalla Quarta, e dalla Quinta; e che l'esprimono i numeri 1, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{3}$.

5. Facendo, che alla tre corde del Sistema di melodia corrisponda o l'accompagnamento per Terza maggiore, o l'accompagnamento per Terza minore, nascono i due Modi, l'uno chiamato per Terza maggiore, l'altro per Terza minore.

6. Se il Modo per Terza minore si fondasse sulla sesta corda del Modo per Terza maggiore, si unirebbero essi Modi in una sola Scala; e l'unico divario consisterebbe nei valori della corda seconda in riguardo al Modo per Terza maggiore, quarta in riguardo al Modo per Terza minore, fra i quali passa la piccola differenza del Comma $\frac{80}{81}$.

7. Si rendono in Musica necessarj i Temperamenti, acciocché i predetti Modi in una sola Scala si uniscano.

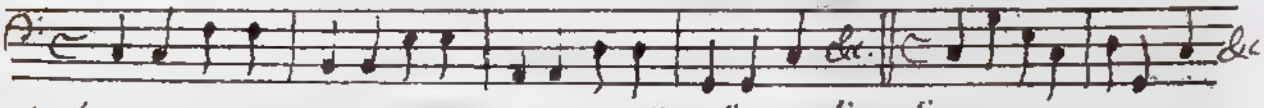
8. Le Cadenze terminano o nella prima, o nella quinta corda del Modo. Io ne conto quattro, cioè dalla quinta alla prima corda, dalla quarta alla prima, dalla prima alla quinta, dalla quarta

dalla

» alla quinta. La serie degli accompagnamenti convenienti alla Scala dell'uno, e dell'altro Modo si determina col mezzo delle predette Cadenze.

9. Ai due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore fa d'uopo aggiungerne altri cinque, ch'io chiamo derivati, e dipendenti, essendo l'unica loro mira di conformarsi alla Scala dei predetti due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore. I nostri cinque Modi si devono concepire anch'essi generati da tre accompagnamenti di Terza e Quinta fondati sulla rispettiva corda prima, quarta, e quinta; e perciò ciascuno dei nominati Modi ha le sue quattro Cadenze. I Canti Ecclesiastici sono in gran parte composti sulla Scala di questi Modi.

10. Senza la considerazione di essi Modi non si rende ragione dell'uso, che si fa in Musica dell'accordo di Terza, e Quinta ambo minori, che ha per base la corda settima del Modo per Terza maggiore, seconda del corrispondente Modo per Terza minore. Relativamente ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore un tale accordo si è B^5_3, che l'orecchio riferisca alle ragioni 1, $\frac{5}{6}$, $\frac{7}{10}$. Il detto accompagnamento B^5_3 è introdotto nel Contrappunto dai Tuoni derivati F, E, B. Ammessi i nominati Modi, chiaramente si vede, che il seguente esempio primo contiene una serie di Cadenze nei Tuoni F, B, E, A, D, G, C.



Nel secondo esempio i passi C^5_3 D^5_3, D^5_3 G^5_3 si muovono dalla quarta alla quinta, dalla quinta alla prima corda del Tuono derivato G. Considerando poscia l'accompagnamento G^5_3 come proprio altresì della quinta corda del Tuono C, si fa in questo Tuono la Cadenza G^5_3 C^5_3.

11. Si usano nei Modi per Terza maggiore, e per Terza minore due altre specie di Cadenze dalla seconda alla quinta corda, dalla settima all'ottava. Relativamente

ai

ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore queste Cadenze sono $D^{\substack{7\\5}}_{3}\,G^{5}_{3}$, $B^{\substack{7\\5}}_{3}\,C^{5}_{3}$; $B^{\substack{7\\5}}_{3}\,E^{5}_{3\sharp}$, $G\sharp^{\substack{7\\5}}_{3}\,A^{5}_{3}$. Le prendono essi in prestanza dai Tuoni derivati. Le Cadenze $D^{\substack{7\\5}}_{3}\,G^{5}_{3}$, $B^{\substack{7\\5}}_{3}\,E^{5}_{3\sharp}$ si portano dalla quinta alla prima corda dei Tuoni derivati G, E: le Cadenze $B^{\substack{7\\5}}_{3}\,C^{5}_{3}$, $G\sharp^{\substack{7\\5}}_{3}\,A^{5}_{3}$ fanno transito dalla quarta alla quinta corda dei Tuoni derivati F, D.

12. Si rende sommamente necessaria al Modo per Terza minore la settima corda artificiale, che cresce sopra la naturale per un minor Semituono, e ciò per far sì, che divengano conchiudenti cinque Cadenze, che relativamente al Tuono A per Terza minore sono le seguenti $E^{5}_{3\sharp}\,A^{5}_{3}$, $A^{5}_{3}\,E^{5}_{3\sharp}$, $D^{5}_{3}\,E^{5}_{3\sharp}$, $B^{5}_{3}\,E^{5}_{3\sharp}$, $G\sharp^{5}_{3}\,A^{5}_{3}$.

13. La settima corda artificiale richiede l'introduzione della sesta corda altresì artificiale, acciocchè con movimenti Diatonici si possa far passaggio dalla quinta alla settima corda artificiale, o a rovescio. Quindi ha tratta l'origine la Scala artificiale del Modo per Terza minore

A, B, C, D, E, F♯, G♯, a.

14. Reca molta utilità ai due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore la quarta corda artificiale, che supera per un Diesis la naturale. Ottiene essa l'effetto, che maggiormente conchiudano le Cadenze dalla quarta corda alla quinta, dalla seconda corda alla quinta. Porto in esempio le Cadenze $F\sharp^{\substack{7\\5}}_{3}\,G^{5}_{3}$, dei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore $D^{\substack{7\\5}}_{3\sharp}\,G^{5}_{3}$; $D\sharp^{\substack{7\\5}}_{3\natural}\,E^{5}_{3\sharp}$, $B^{\substack{9\\5}}_{3\sharp}\,E^{5}_{3\sharp}$.

15. Le tre ultime Cadenze introducono nel Contrappunto gli accompagnamenti di Terza diminuita, e Quinta minore, di Terza maggiore e Quinta minore, che dividono la Quinta minore l'uno inversamente dall'altro. Nell'accordo $D\sharp^{5}_{3\natural}$ la Terza diminuita corrisponde al Basso, e la Terza maggiore alla parte di mezzo; nell'accordo $B^{5\natural}_{3\sharp}$ succede tutto all'opposto. L'accompagnamento $D\sharp^{5}_{3\natural}$ si esprime per la serie $\frac{1}{5}\cdot\frac{1}{6}\cdot\frac{1}{10}\cdot\frac{1}{12}$. Riceve lo stesso miglior forma, trasportando i suoni $\frac{1}{6}\cdot\frac{1}{10}\cdot\frac{1}{12}$ all'Ottava bassa, onde ci si presenti

la

la progressione $\frac{1}{4} \cdot \frac{1}{5} : \frac{1}{6} \cdot \frac{1}{7}$, da cui viene dinotato lo accompagnamento $7^{6\sharp}_{\substack{5\\3}}$ di Terza maggiore, Quinta, e Sesta superflua.

16. Il Modo per Terza minore ha un'altra corda artificiale, cioè a dire la seconda, che decresce dalla naturale per un Semituono minore. Tale si è B♭ relativamente al Tuono A per Terza minore. Abbiamo veduto, che la Cadenza B^{5}_{3} $E^{5}_{3\sharp}$ è tolta in prestito dal Tuono derivato E, in cui si porta dalla quinta corda alla prima. Ora la Cadenza dalla quinta corda alla prima venendo formata da due accompagnamenti veramente consonanti nei Tuoni principali C per Terza maggiore, A per Terza minore, si accomuna una tal proprietà anche alla Cadenza B^{5}_{3} $E^{5}_{3\sharp}$ sostituendo alla corda naturale B l'artificiale B♭. E perchè con ciò si sconcerta il passo di melodia B♭ E, si schiva esso movimento, e si usa la nostra Cadenza nella seguente maniera $D^{4}_{\substack{6\flat\\3}}$ $E^{5}_{3\sharp}$. Si cavi la conseguenza essere necessaria la considerazione dei Modi derivati, anche per render ragione dell'uso della seconda corda artificiale nel Modo per Terza minore.

17. Accettata in Musica per motivo della Cadenza del Modo per Terza minore la settima corda artificiale, se ne sono serviti i Maestri nell'accompagnamento di Terza maggiore e Quinta superflua, il quale ha per fondamento la terza corda del detto Modo. Nel Tuono A per Terza minore il mentovato accompagnamento si è $C^{5\sharp}_{3}$. Si suole per lo più adoprare l'accordo $E^{6}_{3\sharp}$ di Terza maggiore e Sesta minore, perchè alla sua base si riferiscono due consonanze.

18. Scelto siccome principale un Tuono o per Terza maggiore, o per Terza minore, vi sono cinque Tuoni subordinati, due simili ad esso principale fondati sulla corda quinta, e quarta, e tre di natura diversa, che accettano le Scale del Tuono principale, e dei due simili subordinati. Sia principale il Tuono C per Terza maggiore, ed a questo avranno subordi=

nazione

nazione i due Tuoni simili G, F, come pure i Tuoni per Terza minore A, che ha la scala comune col Tuono C; E, che ha la Scala comune col Tuono G; D, che ha la Scala comune col Tuono F. Il Tuono A per Terza minore riconosce per subor=dinati i due Tuoni simili E, D, ed i tre Tuoni per Terza maggiore C, G, F. Considerato adunque in figura di principale o un Tuono per Terza maggiore, o il suo relativo per Terza minore, abbiamo gli stessi sei Tuoni, ai quali può far transito una regolata modulazione.

19. Unendo in una sola la Scala dei detti sei Tuoni, ag=giungendovi altresì la Scala artificiali dei tre Tuoni per Terza minore, ne risulterà la sottoposta Scala Cromatica comune ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore.

C, $C^{\sharp}$, D, $D^{\sharp}$, E, F, $F^{\sharp}$, G, $G^{\sharp}$, A, $B^{\flat}$, B, c.

Ella è notabile la proprietà, che i mentovati Tuoni relativi hanno comune tanto la Scala Diatonica, quanto la Cromatica.

20. L'origine del Sistema Cromatico fa vedere il retto uso, che se ne può fare nel Contrappunto; nascendo esso Sistema dalli unire col principale i Tuoni subordinati.

21. Per avere la Scala Enarmonica, sarebbe di uopo di aggiungere parecchie Scale di Tuoni non subordinati. Questa riflessione fa vedere, che giustamente è stata ab=bandonata la pratica del Sistema Enarmonico.

22. Le Dissonanze sono nuovi suoni aggiunti agli ac=compagnamenti o realmente consonanti, o che si adoprano come tali. Si prendono esse dalla Scala naturale del Tuono, in cui si trova la cantilena; e perchè l'accompagnamento consonante contiene tre suoni della detta Scala, resta che si possano ad esso aggiungere i quattro suoni rimanenti, che formano colla sua base Settima, Nona, Undecima, Terza=decima.

23. L'accompagnamento consonante per Terza maggiore si suole chiamare di Terza maggiore, Quinta, e Ottava. Con=siderata adunque la sua più squisita forma:

1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{8}$, &c., la consueta maniera di nominarlo comincia dalla frazione $\frac{1}{4}$, a cui effettivamente corrisponde la Terza maggiore, la Quinta, e l'Ottava. Per la qual cosa le Dissonanze dovranno determinarsi in relazione al suono $\frac{1}{4}$, e quindi la Nona verrà espressa dal suono $\frac{1}{9}$, la Decimaquarta maggiore dal suono $\frac{1}{15}$. Intanto la Settima minore gode moltissimi privilegi, in quanto che si accosta alla ragione $\frac{1}{7}$, ed intanto l'Undecima, e la Terzadecima vogliono esser trattate con del rigore, in quanto che l'orecchio le riferisce alle prossime proporzioni $\frac{1}{11}$, $\frac{1}{13}$.

n.4. La Nona, l'Undecima, e la Terzadecima richiedono di essere indispensabilmente preparate con un suono o veramente consonante, o che in tale figura s'adopri, ed anche colla Settima specialmente minore, e diminuita; facendo sì che il suono continuato diventi una delle predette dissonanze. La Settima minore, e diminuita, e talvolta anche la maggiore si possono usare senza preparazione.

n.5. Si risolvono le dissonanze discendendo per una Seconda maggiore, o minore ad un suono, che sia, o si consideri come consonante, ed anche alla Settima specialmente minore, o diminuita.

n.6. La Settima minore prima d'esser risolta può divenir consonanza. Sarà molto più lodevole, che la consonanza non sia veramente tale, e che solamente in qualità di consonanza si ponga in opera, come succede nel seguente esempio $C\substack{7\\5\\3\sharp}$ $G\sharp\substack{5\\3}$ $A\substack{5\\3}$, in cui la Settima minore dell'antecedente accompagnamento $C\substack{7\\5\\3\sharp}$ diviene Quinta minore nell'accompagnamento conseguente $G\sharp\substack{5\\3}$.

n.7. La Settima minore aggiunta all'accordo della quinta corda del Tuono si può non risolvere, facendola ascendere per un Diesis, onde divenga quarta corda artificiale del Tuono stesso, come nei sottoposti esempj $G\substack{7\\5\\3}$ $A\substack{6\sharp\\4\\3}$ $G\substack{6\\5\\3}$, $C\substack{7\\5\\3\sharp}$ $F\substack{6\sharp\\4\\3}$ $C\substack{4\\5\\3\sharp}$. Udita la quarta corda artificiale, l'orecchio si dimentica della Settima, e desidera, che si affermi quella

Cadenza

Cadenza, in grazia di cui è stata essa corda artifiziale introdotta.

Se da V. P. Molto Rev.da mi verrà suggerita qualche correzione, od aggiunta, l'avrò per favor singolare, che accrescendo il numero delle mie obbligazioni mi costituirà maggiormente

Di V. P. Molto Rev.da

Divot.mo Obbl.mo Servitore
Giordano Riccati

A 10

Molto Rendo Sig.r Sig.r Pron. Colmo

26 Aprile 1760

Attribuisca alla fretta, colla quale ho scritto la lettera, l'inavvertenza di avervi [illegible] nel [illegible] le proporzioni $1 : \frac{1}{7}$, $1 : \frac{1}{9}$, $1 : \frac{1}{11}$, $1 : \frac{1}{13}$, $1 : \frac{1}{15}$ si ode il [illegible] suono, 2. Ella dice benissimo

Ill.mo Sig.re Sig.r Pron. Coll.mo 401.

24 Aprile 1760

Mi è giunto il pregiatis.mo suo foglio appunto nel pr.mo giorno del Capitolo, per cui io sono stato occupatis.simo in funzioni di Chiesa, nel servire i miei Ospiti &c. Per tanto in questo pr.mo momento di respiro rispondo, che sono appieno persuaso del Compendio, o Prospetto di Musica trasmessomi, essendo in esso toccati tutti li punti eccettuati. Eurasti che Lei chiama modi eccettuati sono indispensabili per la intiera modulazione. Della Origine del Sistema cromatico non serve disputare: basta, che si convenga nel necessario suo uso e negli intervalli, che lo distinguono dal Diatonico. Che la Nona poi sia espressa per $\frac{1}{9}$ o per $\frac{4}{9}$ così la quartad.ma mag.re per $\frac{1}{15}$ o $\frac{8}{15}$. Di nulla rileva in sostanza. Per privileggio della

Settima min.re è detto quanto basta, accennando il di Lei avvicinam.to ad $\frac{1}{7}$ o $\frac{4}{7}$. Circa la Und.ma, e la Terzad.ma non è dubbio, che debban esser ambedue preparate, legate, e poi risolute, essendo ciò immagabile anche della $\frac{4}{9}$. e $\frac{8}{15}$.

È verissimo, che l'accordo consonante, e le dissonanze sono appoggiate allo stesso Basso fondamentale, ma non so poi, se sia vero, che suonate sul Violino le proporz.ni $1 : \frac{1}{7}$; $1 : \frac{1}{9}$; $1 : \frac{1}{11}$; $1 : \frac{1}{13}$; $1 : \frac{1}{15}$; si oda il terzo suono 1. mentre a mio parere non deve udirsi cotesto terzo suono 1. ne pur suonando $1 : \frac{1}{2}$; $1 : \frac{1}{3}$; $1 : \frac{1}{4}$ (come tengo per infallibile, che debba udirsi suonando $\frac{1}{2} : \frac{1}{7}$; $\frac{1}{3} : \frac{1}{4}$; $\frac{1}{4} : \frac{1}{5}$) come pure se si suoni $\frac{1}{4} : \frac{1}{7}$; $\frac{1}{4} : \frac{1}{9}$; $\frac{1}{8} : \frac{1}{15}$). La natura produce il suono 1. nelle ragioni che ne mancano; ma siccome nihil unquam agit frustra così non lo produce qualunque volta la ragione espressa sul Violino lo racchiude ne' suoi termini; come in $1 : \frac{1}{2}$; $1 : \frac{1}{9}$; $1 : \frac{1}{15}$)

Molto Rev.do Sig.re Sig.re P.ne Col.mo
26 Aprile 1760

Attribuisca alla fretta, colla quale ha scritta la lettera, l'inavvertenza di asserire, che mostrò nel Violino le proporzioni $1 : \frac{1}{7}$, $1 : \frac{1}{9}$, $1 : \frac{1}{11}$, $1 : \frac{1}{13}$, $1 : \frac{1}{15}$ si ode il loro suono 2. Ella dice benissimo

413.

Questo è quanto mi occorre dire in questo proposito, significandole il mio sincero sentimento; e pregandola della continuazione della grazia sua, con singolar stima, e distinto rispetto passo a sottoscrivermi

Di V. S. Ill.ma

Padova 24. Aprile 1760.

Umilissimo Obblig.mo Servitore
F. Francescantonio Vallotti
M. C.

414.

Molto Rev.do P.re Sig.r Sig.r P.rone Col.mo

26 Aprile 1760

Attribuisca alla fretta, colla quale ho scritto la lettera, l'inavvertenza di asserire, che moniti sul Violino le proporzioni $1 : \frac{1}{7}$, $1 : \frac{1}{9}$, $1 : \frac{1}{11}$, $1 : \frac{1}{13}$, $1 : \frac{1}{15}$ si ode il terzo suono 1. Ella dice benissimo che la Natura, produce il Basso fondamentale, solamente quando le ragioni ne sono prive. Egli è innegabile però, che se l'orecchio riferisce le dissonanze alle ragioni $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{11}$, $\frac{1}{13}$, $\frac{1}{15}$, l'accordo consonante, e le dissonanze si appoggiano allo stesso Basso fondamentale. Questa perfetta armonica unità che tanto piace all'udito, lo persuade a riferire la Settima minore, la Undecima, e la Terzadecima alle ragioni $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{11}$, $\frac{1}{13}$, quantunque i valori, che per le dette dissonanze sono determinati dal sistema Diatonico, differiscano alquanto dalle sovrascritte ragioni. In riguardo alla Settima minore, i miei principi non lasciano di ciò dubitare, ed ammesso questo giudizio del senso relativamente alla Settima minore bisogna ammetterlo altresì relativamente alla Undecima, e alla Terzadecima, onde il Sistema dissonante non dalla ragione geometrica, ma dalla continuazione della serie armonica $1, \frac{1}{3}, \frac{1}{5}$ ripeta l'origine.

Lasciata da parte l'origine, che i Greci assegnavano al Sistema Cromatico, e considerandolo relativamente alla nostra Musica, è fuor di dubbio, che le corde artifiziali gli aprono il primo ingresso nel Contrappunto. Tutte le predette corde introducono il Semituono minore. La settima corda artifiziale del Modo, per Terza minore apre l'adito alla Quarta minore, alla Quinta maggiore, alla Seconda superflua, alla Settima diminuita. Col mezzo della quarta corda artifiziale dello stesso Modo abbiamo la Terza diminuita, e la Sesta superflua. E' certo non meno, che unendo insieme le Scale del Tuono principale, e dei subordinati, nasce una Scala Cromatica regolare, e che a norma di questa origine si adopra frequentemente il Sistema Cromatico, come nel seguente esempio introdotto $C3^5\ C\sharp 3^5\ D3^5\ D\sharp 3^4\ E3^5$, in cui per opera di Semituoni minori $C\ C\sharp$, $D\ D\sharp$ si fa transito da Tuono a Tuono. In un Trattato di Contrappunto bisognerebbe notare tutte queste circostanze: trattandosi di un Compendio mi sono ristretto alle ultime solamente. Confesso per altro essere essenziale la riflessione, che le corde artifiziali introducono gli accompagnamenti Cromatici $C3^{5}\sharp$ $D\sharp 3^{5}_{4}$, $B3^{\sharp}4$, il qual punto però non ho trascurato di toccare nel detto compendio.

Quando Ella dunque me lo accordi, io penso di lasciare come sta il Compendio, che ho sottoposto al purgatissimo suo giudizio, e se mai giudicasse necessario il regolar

qualche

qualche passo; la prego ad avvisarmeli con tutta libertà. e rinnovandole gli attestati dell'inalterabile mio rispetto, mi dichiaro

Treviso nel Aprile 1760

Ill.mo Sig.re Sig.r Pron.e Col.mo

Ill.mo Sig.re Sig.r Pron.e Col.mo

Ho esaminati li due pezzi inviatimi, e non solamente gli approvo ma gli applaudisco.
La supplico di benigno compatimento per la tardanza nel rispondere: ma il fatto è che sono ormai due mesi che sono infermiccio, e sono stato obbligato per qualche tempo a letto. Non posso far niente, perchè non mi regge il capo, ed ho necessità di far varie cose di ripiego e di fatica.
Mi conservi la grazia sua, mentre con profondo rispetto passo a sottoscrivermi
di V. S. Ill.ma

Padova 9. maggio. 1759.

Umilissimo Obblig.mo Servitore
F. Francescantonio Vallotti M. C.

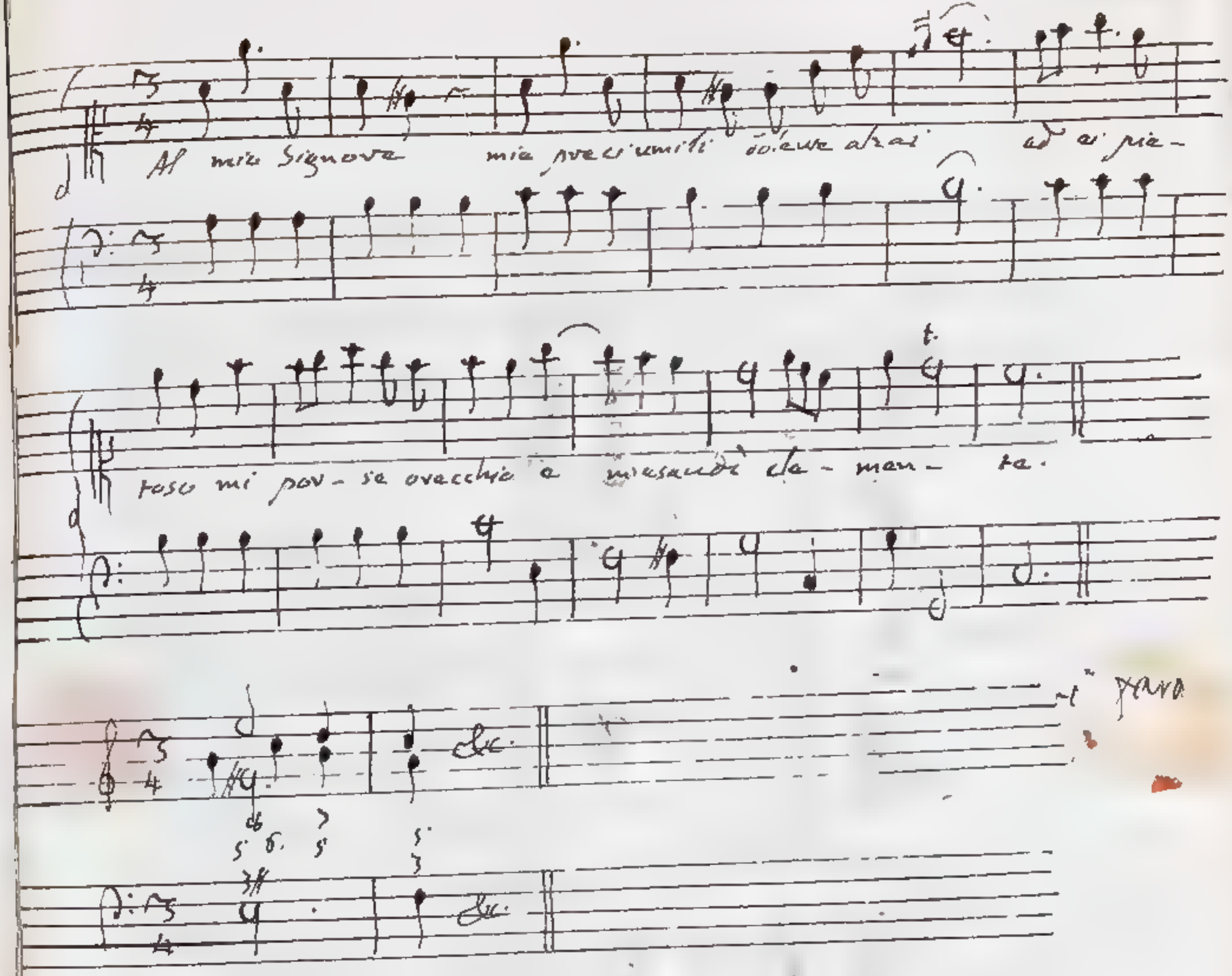
449

433

Ill.mo Sig.re mio Pron̄e Col.mo 421

10 Maggio 1700

419



All' Nobile Sig.re Sig.re Pron.e Coll.mo
Il Sig.r Co: Giordano Riccati

Venezia per Treviso

Ill.mo Sig.re e Sig.r Pron.e Col.mo

10 Maggio 1770

Attribuisca la tardanza mia nel rispondere all'ultimo suo foglio non già a negligenza, ma bensì alle mie occupazioni, che mi sono sopraggiunte, oltre le molte e cotidiane, che mi tengono in esercizio.

È dunque verità incontrastabile, che tanto si accordo consonante, quanto le dissonanze si appoggiano alla stessa Base: ne altri si farà a negarla, fuorché un seguace del Mairan. Che poi il sistema dissonante tragga l'origine dalla continuazione della serie armonica, non mi sembra un corollario della suddetta proposizione; ma ben più sotto una quistione non così facile a decidersi, estendosi per la proporzione geometrica delle sottilissime,

Dalla somiglianza nella struttura, ...

e forse insolubili ragioni. Del sistema cromatico nostrale Ella dice benissimo, che trae la sua origine dalle corde artificiali del modo minore, imperochè senza di questo non se ne trovereb- be nè pur indizio nella nostra Musica.

Tutto tutto dunque in sostanza io le accordo di buon grado, e rinnovandole gli attestati del mio ossequioso costante rispetto, passo a sottoscrivermi

Di V. S. Ill.ma

Padova 10. Maggio. 1760

Dev.mo Obblig.mo Servitore
F. Francescantonio Vallotti M. C.

dalla somiglianza nella lettura, [illegible]

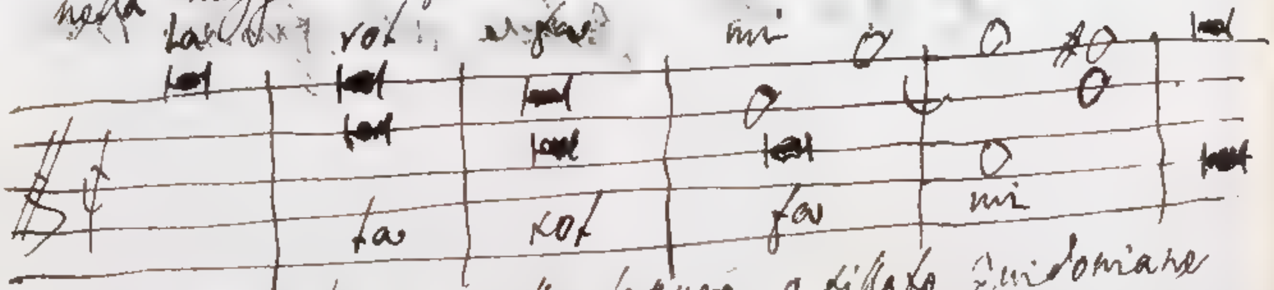
Molto Rev.do P.re Sig.re Sig.r Prone Colmo 433

Ill.mo Sig.re Sig.r Prone Coll.mo 427

Ill.mo Sig.r Sig.r Prone Coll.mo 423

Colgo il p.o momento di tempo che ho per rispondere al venerato suo foglio. Dico dunque che qualor piaccia al compositore di modulare la proposta di un soggetto, o nel principio, o nel proseguimento, dalla p.a corda alla q.a la risposta deve andare dalla quinta all' 8.a senza alcun dubbio.

Il soggetto segnato ha la sua regolare risposta, che se diversamente apparisce a p.o aspetto, la ragione ne è il suono minore che dal magre è diverso per più riflessi. Il soggetto adunque portato al Tuono naturale, e ridotto nella maggior semplicità, è come segue



dalla somiglianza nella lettura, o sillabe Guidoniane

agevolmente si rileva essere vera risposta, non già imita
zione quella del accennato soggetto. Li molti distur
bi che di continuo mi sopraggiungono fanno sì, ch'
io comparisca negligente, come accade nel presente
caso, avendo principiata la lett.a molti giorni sono
ed oggi à diverse riprese terminata. Se dunque
in una cosa, che altro non mi costa che lo scrivere
così va, veda poi come andrebbe in una cosa che
richiedesse riflesso, e studio. La supplico dunque
d'esser persuasa della singolar stima, che Io di
V.S. Ill.ma mi continui l'onore della grazia sua
e con profondo rispetto mi protesto

Di V.S. Ill.ma Padova 26 Aprile 1761

Umiliss.mo Obblig.mo Servitore
F. Francescant.o Vallotti M.C.

Molto Rev.do Pre Sig.re Sig.re Prone Colmo 433

Ill.mo Sig.re Sig.r Prone Coll.mo 427

Molto Rev.do P.re Sig.r Sig.r Prone Col.mo 433

Ill.mo Sig.r Sig.r Prone Col.mo 427

Molto Rev.do P.re Sig.r Prone Col.mo 425

Treviso 23. Feb.o 1763.

Compiuta finalmente la stampa del mio Saggio sopra le Leggi del Contrappunto, ne mando dopo essermi ricuperato da una pericolosissima infermità una copia a V. P. Molto Rev.da, acciocchè mi faccia il favore di leggerlo, e di esaminarlo, avvisandomi cortesemente degli errori, che avessi presi, onde possa correggerli nell'Opera, di cui il predetto Saggio è un compendio, quando mai venissi in risoluzione di pubblicarla. Ho procurato di render ragione di tutto ciò, che ragionevolmente si pratica in Musica, e crederò di esservi riuscito, se quello, che ho scritto, potrà meritare la sua autorevole approvazione. La maniera con cui determino le accordature dei comuni Stromenti da tasto, mi sembra dimostrativa. Sembrami parimente di non avere sbagliato nel determinare i fonti da cui derivano gli artifizj, coi quali la Musica imita il sentimento delle parole, e risveglia negli animi i varj affetti. Per altro anche in questo stimerò di non essermi ingannato, allora che mi accorderò coi pensamenti di un eccellentissimo Maestro, in cui gareggiano in grado sommo la pratica, e la teorica. Accetti V. P. M. R. questo piccolo dono in attestato di quella pienissima stima, con cui ho l'onore di segnarmi con tutto il rispetto.

P. S. La gratitudine mi obbliga a cercar di esitare un conveniente numero di copie per il Sig.r Trento, che ha stampata la mia Operetta a tutte sue spese. A tale oggetto mi prendo la libertà di inviarne a Lei otto copie, supplicandola a procurarne la vendita. Il prezzo è di L 2:10 per cadauna.

426

Molto Rev.do P.re Sig.re Sig.re Padrone Col.mo 433

Ill.mo Sig.re Sig.r Padrone Coll.mo 427

Molto Rendo Pre Sig.re Sig.r Grana Cattolico 433

Ill.mo Sig.re Sig.r Prone Coll.mo 427

L'altro ieri ho ricevuto il pregiatissimo suo foglio, e ieri mattina ho ricevuto l'involto, in cui ho trovata la copia del suo Saggio che generosamente mi dona, ed altre otto copie da esitare. Tosto che il libro fu stampato diverse persone mi si sono raccomandate per averlo, e questi essendo ora provveduti, converrà procurare di esitarlo ad altri. Lo farò tutto il possibile contamente per servirla. Lo leggerò frattanto molto volentieri, ben persuaso che V.S. Ill.ma averà fatta un opera degna del suo talento, e rara penetrazione. Intesi con sommo rincrescimento la pericolosa sua infermità, ma ben presto ebbi la consolazione di sentirla fuori di pericolo. Prego Iddio che la conservi in perfetta salute, onde possa continuare nelle sue dotte occupazioni, e pregandola a continuarmi la stimatissima sua grazia, con profondo rispetto mi protesto, e sottoscrivo

Di V.S. Ill.ma

Padova 12. Marzo 1703.

Umilissimo Obblig.mo Servitore
D. Francescantonio Vallotti M. C.

Fr. Francescantonio Vallotti m. c.

426

Molto Rendo Pre Sig.re Sig.re Padrone Colmo 4 3 3

Fr. Francescantonio Valloni m. c.

Molto Rev.do P.re Sig.re Sig.re Prone Col.mo 433

Ill.mo Sig.re Sig.r Prone Col.mo 429

Avevo principiato con somma avidità a leggere il libro di
V.S. Ill.ma, ma dopo poche carte sono stato interrotto
a vicenda dalle funzioni, dalla febre che ha rico-
minciato a visitarmi, dal Capitolo Prov.le [illegible]
[Spero] di leggerlo con quella attenzione che merita un opera
di V.S. Ill.ma, e lo farò tosto che mi sia permesso.
Ho esitati alcuni degli esemplari inviatimi; uno ne ha nelle
le mani l'Ab. Sografi, e farò quanto potrò per esi-
tarli tutti. Auguro a V.S. Ill.ma quella salute che
mi desidero, e di cui tanto abbisogno, e rinnovan-
dole il mio ossequiosiss.o rispetto, pieno di stima
mi protesto

Di V.S. Ill.ma

Padova 12. Maggio. 1763

Umil.mo Obblig.mo Servitore
Fr. Francescant.o Vallotti M. C.

Molto Rendo Pre Sigre: Sigr Prone Colmo

Ill.mo Sig.r Sig.r Prone Colt.mo 431

Dopo aver fatte tutte le possibili diligenze per trovar esito delle 8. copie del suo saggio a tal effetto speditemi da V. S. Ill.ma mi trovo in necessità di rimandargliene due con Zir: 10. che è quanto importano 5. copie, e della sesta suppongo esserle stato già contate Z r: 10. dal Sig.r Ab. Peggetti, che me la richiese per esitarla ad un suo amico.

Eccettuatene n. 07. carte che ancora mi restano per terminare, ho finalmente letto con sommo mio piacere il suo saggio, e nel 4.o libro vedo dilucidati a maraviglia i due gran punti del temperamento de' stromenti a tasto, e della mozione de' suoi affetti per mezzo della nostra musica. Nelli 3. precedenti libri trovo spiegato con tutta felicità e chiarezza quanto concerne il contrapunto giusto il sistema nostro, ed in conformità di ciò, che in voce e per lettera abbiamo concordemente trattato, eccettuatane la origine della dissonanza, sopra di cui salvo il rispetto e la stima singolare che le professo, permetterà che mi attenga all'opinione mia, che già le è nota. E rassegnandole la mia costante divozione, con profondo rispettoso ossequio mi raffermo e sottoscrivo

Di V. S. Ill.ma

Padova 27. Luglio. 1763.

Umilissimo Divot.mo Obblig.mo Servitore
F. Francescantonio Vallotti M. C.

Molto Rendo Pre Sig.re Sig.r Prone Colmo 433

Ho ricevuto l'invio per cinque copie del mio Saggio, che V. P. Molto
Reverenda mi ha favorito di esitare, ed inoltre due copie dello stesso,
di cui non gli è riuscito di trovar compratore, che unite a
quella venduta dal Sig.r Ab. Duprat formano in tutto il nu=
mero di otto copie, ch'io le ho spedito. Io la ringrazio in=
finitamente e del disturbo sofferto per grazia mia, e della
pazienza che ha avuto di leggere la mia Operetta, e della
bontà, con cui si degna di compatirla.

In riguardo alle dissonanze penso che saremo meno distanti di
opinione di quello che a prima vista apparisca. E primie=
ramente andiamo certamente d'accordo nella idea genera=
lissima della dissonanza, la quale è un suono preso dalla
scala del Tuono aggiunto all'accompagnamento conso=
nante. Sotto di questa idea sotto comprese tutte le dis=
sonanze senza veruna eccettuazione. Alquanto più
ristretta è l'idea, che le dissonanze dipendano dalla ragione
geometrica o continua, o discreta, non abbracciando essa
né la Nona minore, né la Undecima superflua, e
quindi egli è di uopo concedere, che questa idea non è
generale, ed in questo neppure non dubito, ch'ella convenga
meco. Potrà dunque esser vero, che molte dissonanze
dipendano procedano dalla proporzione geometrica, ma non
mai che tutte da essa traggan l'origine. Anche
questa proporzione mi sembra che sia innegabile.
Premessi questi principj a mio parere certissimi, io
accordo a Lei di buona voglia, che la ragione geome=
trica somministri alla Musica le dissonanze nel genere
loro le più eleganti e perfette. Osservi quello che dico
alla pag. 82. Anzi egli è osservabile, che la Nona mi=
nore, e l'Undecima superflua sono più piccanti della
Nona, e dell'Undecima appunto per il motivo, che con=
tengono due Quinte, e due Quarte dissimili, non poten=
dosi

<u>Dosi negare</u>, <u>che dalla Quinta diminuita</u>, <u>e dalla Quarta superflua</u> sopranominate <u>non vengano resi più amare</u>. Se la relazione fra la dissonanza ed un suono dello accompagnamento consonante è per se stessa consonante, non vi ha dubbio che riuscirà assai più dolce, di quello che se fosse per se stessa dissonante. Ho detto che la ragione geometrica somministra alla Musica le dissonanze nel genere loro le più eleganti, e perfette; perchè essa non è atta a spiegare i diversi gradi delle dissonanze. In fatti la ragione geometrica richiederebbe, che la Nona fosse l'ottima, e la Settima minore la pessima fra le dissonanze; perchè quella contiene la duplicazione della Quinta, e questa della Terza minore. Per evitare questa assurda conseguenza, e per istabilire che la Settima minore sia la dissonanza fra tutte la più elegante, Ella stessa abbandonata la proporzione geometrica ricorre all'approssimazione al rapporto 4 : 7. Ma il suono 7 non nasce egli dalla divisione della Quarta 21 : 28? Dunque, per render ragione dei privilegi della Settima, Ella medesima al mio principio ricorre. Introdotto un tal principio in riguardo alla Settima, vuole il buon metodo che non si abbandoni relativamente alle altre dissonanze, mostrando esso che la Settima, la Nona, l'Undecima, e la Terzadecima degradano ordinatamente di perfezione.

In somma io stabilisco, che le dissonanze sono nuovi suoni aggiunti all'accompagnamento consonante, e che la loro perfezione è relativa a quella degl'intervalli, che esse dissonanze dividono, confessando per altro che in ciascun genere di Dissonanze quella è migliore in cui ha luogo la geometrica proporzione. Mi

chiamerò

chiamerò felice, se questi miei pensamenti avranno la fortuna di essere approvati da un Soggetto, che tanto stimo, pronto sempre a correggerli, quando, come la supplico, mi faccia vedere il mio inganno. E rassegnando a V.P. Molto Reverenda l'inalterabile mia divozione, con pienissimo rispetto mi dichiaro

Di V. P. Molto Reverenda

Treviso 6 Agosto 1763

Divotissimo Obbligatissimo Servitore
Giordano Riccati

Ill.mo Sig.r Sig.r Prone Col.mo 439

Molto Rev.do Pre Sig.re Sig.re Padrone Colendiss.o 437

Mi pregò V. P. Molto Rev.da qualche anno fa, mentre fu a favorirmi qui in Treviso di sua cortesissima visita, di comporre l'esempio d'una fuga raddoppiata con Soggetto, Contrassoggetto, e colla loro risposte. La continuazione del giro autunnale le avrà fatto uscire di mente questa faccenda, ed io avendo ad altre cose pensato, non gliene ho rinnovata la memoria. Ora che ho ripigliato per mano il mio Trattato di Musica, dopo averlo lasciato per varj anni dormire, avrei preciso bisogno del predetto esempio, per dar compimento al terzo Libro, che solo mi resta da terminare. La supplico adunque instantemente di questa grazia, ch'io aggiungerò a quelle tante, di cui mi professo debitore con somma mia obbligazione. Ed attendendo i pregiatissimi suoi comandi, con pienissima stima mi dichiaro

Di V. P. Molto Rev.da

Treviso 14. Aprile 1731

Divot.mo Obbl.mo Servitore
Giordano Riccati

436

436

[illegible]

Ill.mo Sig.r Sig.r Pron.e Coll.mo

Ill.mo Sig.r Sig.r Pron.e Col.mo

Confesso ingenuamente, che non ho la menoma traccia
della promessa indicatami da V. S. Ill.ma
nondimeno tosto che dalle incessanti brighe
mi sarà permesso, cercherò fra le mie
carte quanto mi richiede, lo farò copiare
e le ne farò la più sollecita spedizione.
e frattanto rassegnandole il mio ossequios.mo
rispetto mi dichiaro e protesto

Di V. S. Ill.ma

Padova 17. Aprile. 1772.

Umil.mo Obblig.mo Servit.re
F. Francescant.o Vallotti M. C.

Umil.mo Obblig.mo Servitore
F. Francescant.o Vallotti M. C.

[illegible] Sig.re Padrone [illegible]

Umil.mo Obblig. Servitore
F. Francescant.o Vallotti
M. C.

Molto Reverendo Padre Signor Padrone Colendissimo

Ill.mo Sig.r Sig.r Pron.e Coll.mo 447

Ill.mo Sig.r Sig.r Pron.e Coll.mo 441

Ho l'onore di servirla della Fuga doppia che desidera, ed io bramo che le riesca al proposito. Codesto P. R.mo Inquisitore glie la presenterà con questo mio riverente foglio, ed umigliandole il mio costante ossequios.mo rispetto passo a sosciviermi

Di V. S. Ill.ma

Padova 15. Giugno. 1771.

Umil.mo Obblig.mo Servitore
F. Francescant.o Vallotti
M. C.

43

442 Molto Rev.do P.re Sig.re P.rone Col.mo

O quanto mai ella è eccellente la Fuga doppia, che V. P. Molto Rev.da mi ha graziato di spedirmi! Io non mi sazio di considerarla, e di ammirarne la condotta, e la somma eleganza del tutto, e delle parti. Monsig.r Vicario Generale Franzoja, ed il Sig.r Avvocato di Campodipietra mi hanno recati i di Lei cortesi saluti, e narrato che Ella sta scrivendo in difesa del fu Sig.r Tartini sopra ciò che riguarda la diversa indole dei Tuoni. La memoria di un Uomo sì riputato meritava un Difensore qual è il P. Maestro Vallotti. Ella accetti pertanto i miei divotissimi ringraziamenti per la bellissima Fuga speditami, e si degni di considerarmi quale con pienissima costanza ossequiosamente mi dichiaro

Di V. P. Molto Rev.da

Treviso 27 Giugno 1771

Div.mo Obb.mo Servitore
Giordano Riccati

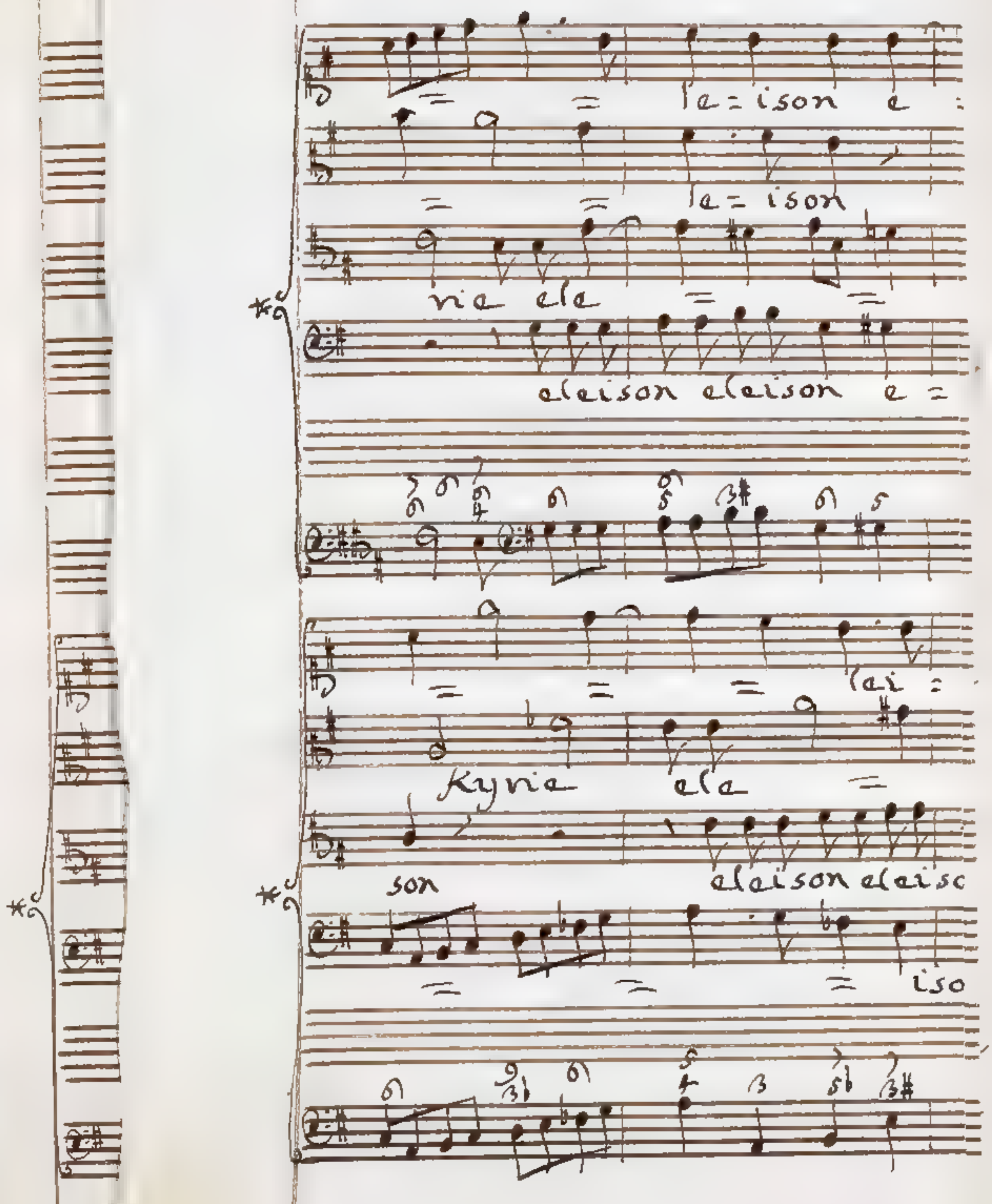
Molto Rev.do P.re Sig.re Pron.e Col.mo

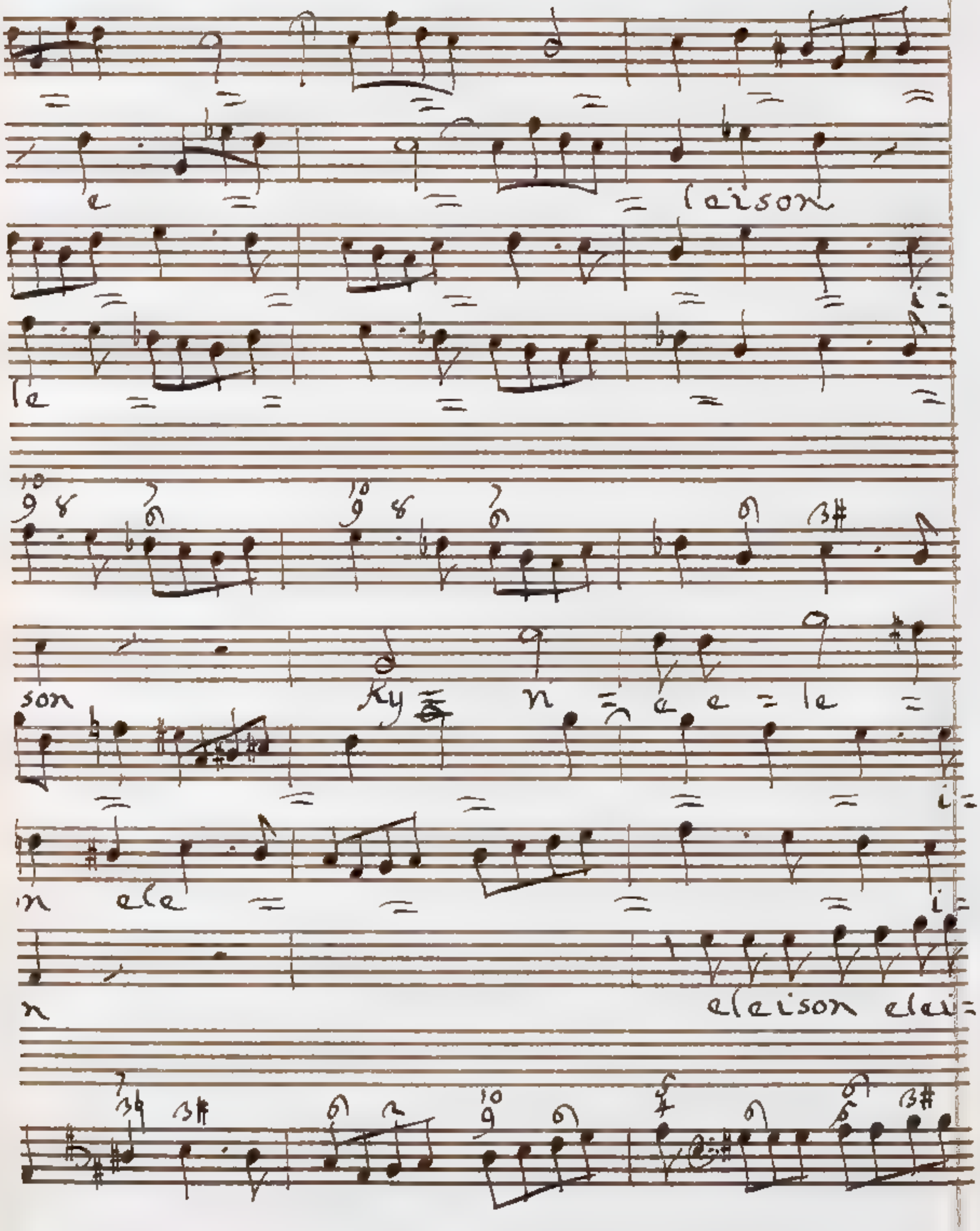
Ill.mo Sig.re Sig.r Pron.e Col.mo 447

4 3

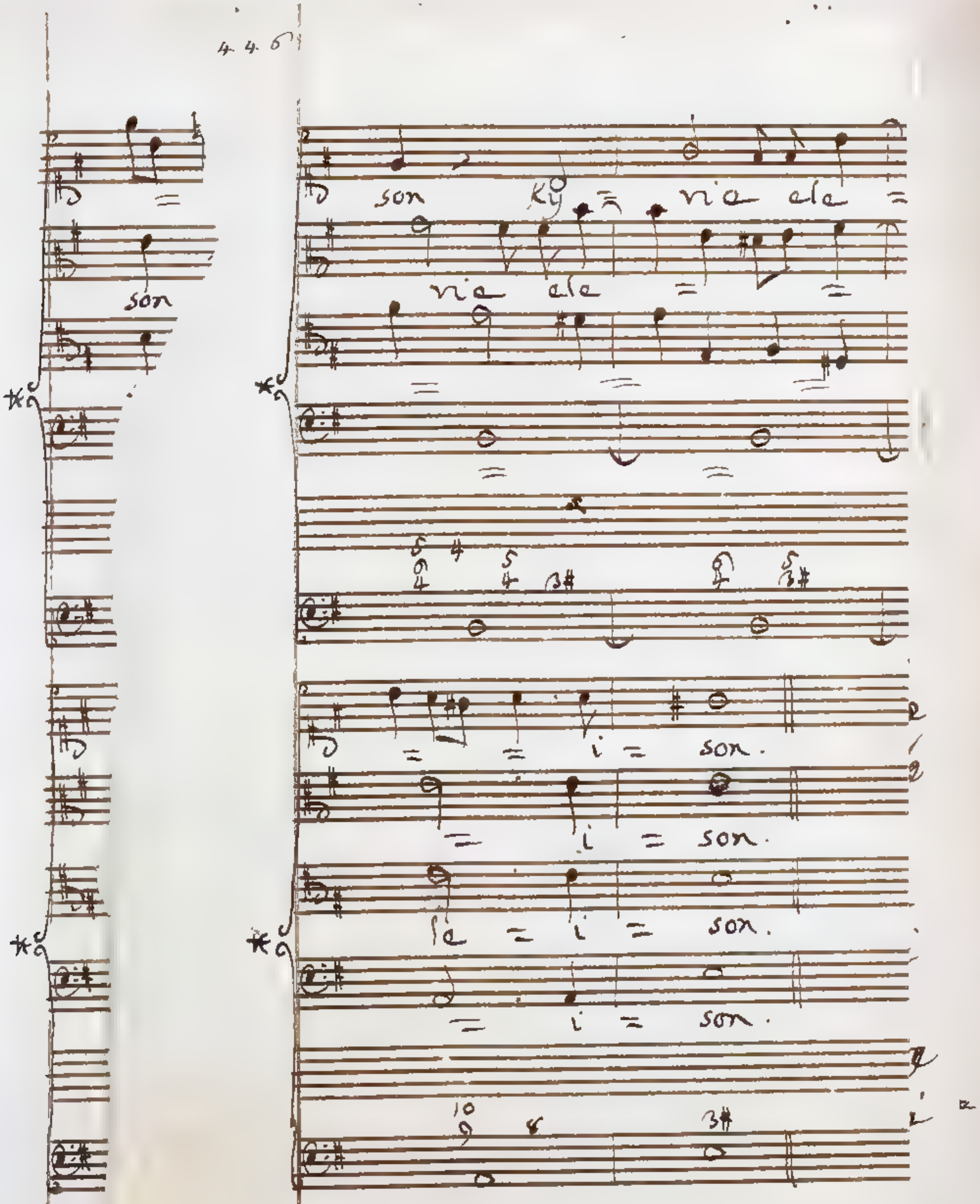
Ill.mo Sig.re Sig.r Pron.e Coll.mo 447

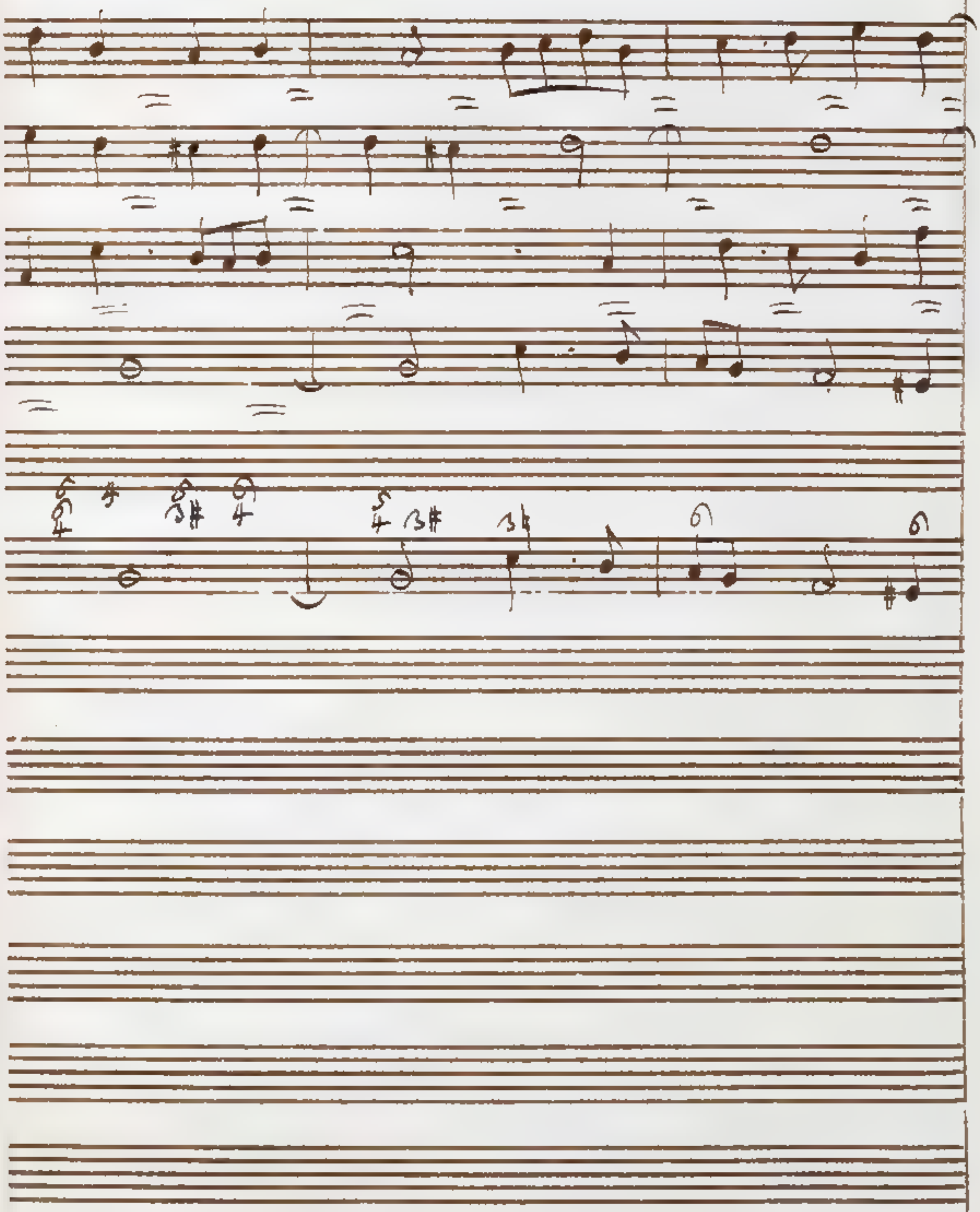
444




leison
le
son
Ky
le
ele
eleison elei=

Ill.mo Sig.re Sig.r Prone Col.mo 447





Molto Reverendo Padre Signore Padrone Colendissimo

Ill.mo Sig.re Sig.r Pron̄e Col.mo 447

Ho ricevuto in questa mattina il gratis.mo foglio di V. S. Ill.ma in data dei 25. di Febb.o. Mi è pervenuto da Faenza inchiuso in una del S.r Ant.o Renzi, cui penso esser cosa superflua di dar risposta, atteso che sono proveduti li quattro posti de' Bassi, ed in oltre ne abbiamo uno assai buono, che in aspettazione serve in tanto in qualità di sopranumerario. Se V. S. Ill.ma mi avesse proposto un Soprano, sarei al caso di farle costare quanta stima io faccia dei di venerati comandi, in corrispondenza della venerazione, e profondo ossequio, con cui mi protesto e sottoscrivo

Di V. S. Ill.ma

Pad.a 5. Marzo 1774

Um.o Dev.mo Obb.mo Servitore
F. Francescant.o Vallotti

Dove il N. U. Giustiniani ha finito.
Questi cinque Salmi indicano agli
mandarebbe, i quali formarebbero
un

4

445

Molto Rev.do P.re Sig.re P.rone Col.mo

Ecco il N. U. Giustiniani ha presto.
Questi cinque Salmi adunque agli
mandarebbe, i quali formarebbero
un

4

Al Nob.e Sig.re Sig.r Prone Coll.mo
Il Sig.r Co: Giordano Riccati
Ven.a x Treviso

Molto Rev.do Pre̅ Sig.r Prone Colmo

Dal celebre P. D. Giovanni Sacchi Barnabita Milanese ho ricevuta una compitissima lettera, in cui mi significa il ardente desiderio ch'ei nutre di vedere in Italia pubblicarsi alcuna nobile Composizione Musica sopra belle Poesie di argomento sacro, quale a cagione di esempio sarebbe la continuazione del Salterio Marcelliano. In fatti i Salmi sono la Poesia più elevata, più bella, più varia, in cui la Musica possa fare maggior prova di se. Stima bensì il P. Sacchi, che proseguendosi il gran lavoro incominciato dal Marcello, non sarebbero in quello da usarsi la sole voci coi bassi, come il Marcello ha fatto, ma vi si dovrebbe dar luogo a tutta la varietà degli istrumenti. Le semplici composizioni vocali, non è più da sperare che generalmente soddisfacciano, perchè le orecchie degli Uomini già troppo sono avvezze al rimbombo e alla dolcezza delle Sinfonie istrumentali. E questo nuovo genere di armonia è salito in grandissimo pregio, nè senza molta ragione. Con tal disegno si è posto il P. Sacchi a radurre i primi cinque Salmi, che cominciano dove il N. U. Giustiniani ha finito. Questi cinque Salmi adunque egli manderebbe, i quali formerebbero un

un Tomo, quando un qualche eccellen-
te Scrittore, che sendo perfettamente
istruito della ricchezza, e della gra-
zia della moderna Scuola, conosca
insieme la buona dose, e gli arti-
ficj dell'antica, si accingesse alla im-
presa di metterli in Musica. Io
gli ho suggerito la Persona di
V. S. Molto Reverenda, che possede ap-
pieno la vera armonia, e la con-
giunge con una aggradevole, ma-
estosa, ed ecclesiastica melodia.
Niuno è più atto di lei ad espri-
mere i varj caratteri dei Salmi,
ed i diversi affetti onde vanno
forniti a dovizia. Questo mio
suggerimento lo comunicai al
Sig. Francesco Maria Preti, la
cui gravissima perdita non ces-
serò mai di compiangere, ed
egli l'avea talmente applaudito,
che si avea preso l'assunto di scriver-
le colla maggiore efficacia, e di ani-
marla a ~~questa~~ quella bella intrapresa.
Ma il suo male si è così precipito-
samente aggravato, che deposto
qualunque pensiero di questo
mondo, non ha badato salvochè a
disporsi alla eternità da vero, e
perfetto Cristiano. I molti Foresti-
eri Italiani, ed Oltramontani,
che sono venuti a Padova, ed hanno
udita la sua Musica, rendono celebre

non

non vi ha dubbio il nome del P. M.
Vallotti; ma quanto più non ne risuo=
nerebbe la fama col mezzo di
quest' opera messa alla stampa;
imperciocchè non ci sarebbe alcuno
intendente di Musica, che non vo=
lesse provvedersi del nuovo Tomo di
Salmi, ai quali la varietà degli
istrumenti accrescerebbe vaghez=
za. Quando la mia persuasione
ottenga, come spero, il bramato
effetto, non mancherò di darvene
avviso al P. Sacchi, ed egli allora
mi spedirà i suoi Salmi, che farò
incontanente tenere a Lei. Su via
si dia coraggio P. M. Vallotti, e faccia
vedere, che nel nostro secolo la
Musica è stata da Lei condotta al
colmo della perfezione.

Avrò presto in mano il Libro
dell' Ab. Eximeno, il quale nega
animosamente, che la Musica
sia una parte delle Matematiche,
e sostiene, che essa dipende dagli
accenti della lingua. Così ogni
lingua avrebbe una Musica diversa;
il che è un manifesto assurdo,
essendo ad ogni lingua essenzial=
mente comune la stessa Musica.
Dice che se quattro persone cantano
insieme, si accordano per istinto
in Terza maggiore, Quinta, e
Ottava: io dimando, che mi ren=
da ragione di questo istinto.

Ho ordinata a Bologna l'Opera del P. M. Martini, il cui titolo: Esemplare, o Saggio fondamentale del Contrappunto sopra il Canto fermo. Da ciò che ne dicono li effemeridi di Roma, comprendo che ha da contenere delle cose assai buone. Certamente Anche in questo genere di Musica ella è riuscita eccellentemente ne' suoi Introiti, e nelle sue Lezioni della Settimana santa.

Desidero di sapere come se la passi in questa stagione così rigida e fredda, e rassegnandole la costante mia servitù con piena stima, e rispetto mi dichiaro

Di V. P. Molto Revda

Treviso 4 Gennajo 1775

Molto Revdo P. M. Francescantonio Vallotti. Padova

Divmo Obblmo Servitore
Giordano Riccati

4 5 9

Ill.mo Sig.r Sig.r Pron Coll.mo

Molto Rev.do Sig.r Sig.r Pron Coll.mo 4 5 8

Ill.mo Sig.r Sig.r Pron Coll.mo 4 5 3

Il gentil.mo ed umanissimo foglio di V. S. Ill.ma è la più manifesta e convincente prova della somma bontà ch'Ella ha per me, e del benigno compatimento con cui onora li miei Componimenti. L'idea è veramente sublime e nobile: la proposta è lusinghevole quanto mai; l'una e l'altra insieme formano perciò un tentativo presso che insuperabile per chiunque non scorgasi manifestam.te nell'impossibilità dell'esecuzione. Fatalmente però son io nel caso e per gl'anni 78 di mia età, e per il mio impiego, che oltre le fatiche del Tavolino, mi obbliga al laborioso personale impegno della direzione di tutte e poi tutte le frequent.me funzioni di questa nostra Chiesa. Quindi avviene che per scarsezza di tempo bene spesso manco alle convenienze e doveri di Società, ed ai miei propri interessi.

Ho ordinata a Bologna l'Opera del P. M. Martini, il cui titolo: Esemplare, o Saggio fondamentale del Contrappunto sopra il Canto.

4 5 4

Al P. Sacchi è ben noto il sapere ed il valore del P. M. Martini, ad esso pertanto doveva senz'altro indirizzarsi, poichè di me è più fresco d'età, e l'impiego suo diventa zero in confronto del mio. In fatti con 3. o 4. funzioni all'anno egli è assolto, ed io sono sempre in azione. Mi lusingo dunque e spero, che V. S. Ill.ma m'avrà per iscusato, se non accetto la proposta sua gentil.ma.

Dell'Opera di D. Eximeno vidi già l'estratto nel folio Ebben.° di Roma, in cui vien trattato giusta il merito delle di Lui strane opinioni, e perciò non ho avuto il menomo desiderio di vederla. Il P. Martini fin dallo scorso 7.bre mi esibì coll'incontro che avesse p Ven.a una sua Operetta (che fin'ora non ho ricevuta) senz'altro dirmi. Ma nella scorsa 7.na ne ho rilevato il titolo

Ill.mo Sig.r Sig.r Fran.co Colle

Molto Rev.do Sig.r Padrone Colmo

4 5 9

dall'Estratto fattone in Firenze, in cui pigliandosi
a difendere l'Eximeno si critica in mala guisa
il P. M. Martini: la qual cosa mi ha nauseato.
V. S. Ill.ma per quanto rilevo dalla sua lettera,
vedrà quanto fra l'una e l'altra Opera, e ne
formerà un retto e spassionato giudicio, io
frattanto resto scandalizato del Fiorentino.
Non vive più l'Ab. Lami, e per quanto intendo sono
subentrati alle sue veci alcuni Abatini già suoi
amanuensi, perciò vengono alla luce parti si mos=
truosi.
Rinovo a V. S. Ill.ma li miei sentimenti di gratitudine
per la tanta bontà che ha per me: di bel nuovo la
supplico ad accogliere le giuste ragioni, per cui
chiedo di esser dispensato dal proposto lavoro, e
rassegnandomi con piena stima, distinta venerazione, e
e profondo ossequio, passo a sosciverme

Di V. S. Ill.ma

Padova 14 Genn.o 1775

Umil.mo Dev.mo Obb.mo Servitore
F. Francescant.o Vallotti M. C.

Ho ordinato a Bologna le Opere del P. M.o Martini, il cui titolo è: Esemplare o Saggio fondamentale del Contrappunto sopra il Canto

4 5 6

Ill.mo Sig.r Sig.r Pron Coll.mo

Molto Rev.do Pre Sig.re Pdrone Col.mo

Bramando di sapere in qual anno l'Ab. Steffani,
che fu poi Monsig.re sia stato condotto in cotesta
Cappella, e quant'anni in tale impiego si sia
trattenuto, mi rivolgo a V. P. Molto Rev.da,
pregandola di una tale notizia, che quanto
sarà più circonstanziata, tanto mi riuscirà
più cara, e gradita. Il P. M. Martini nella se=
conda parte del suo Esemplare suppone, che
l'Ab. Steffani Organista dell'Elettor di Baviera,
e Monsig.r Steffani siano una cosa stessa. In fatti
sarebbe una rara combinazione, che due diver-
se persone fossero amendue Abati, dello stesso
nome, e dello stesso cognome. Aggiungo, che
quando l'Organista di Baviera l'anno 1674.
ha pubblicato la sua Psalmodia Vespertina volans
avea 19. anni; e della stessa età era il nostro
Monsig.re, essendo nato li 25. Luglio 1654. Il
predetto Organista era in Monaco l'anno 1685.
in cui ha dato alla luce il Sacer Janus Quadrifrons
(Mottetti) 3. Voc. Se lo stesso è stato condotto in

cotesta

Ho ordinato a Bologna l'Opera del P. M. Martini, il cui titolo: Esemplare o Saggio fondamentale

4·5·4

cotesta Cappella, la sua condotta ha da essere posteriore al 1686, ed egli esser dee partito da Padova per passare al servizio dell'Elettore di Hannover prima del 1695, in cui ha stampata l'Opera *Quanta certezza abbia da' suoi Principj la Musica*. Amsterdam 1695. I registri dunque di cotesta Cappella scioglieranno la quistione, che mi sembra interessante, trattandosi d'una Persona, che per più titoli merita grandissima stima. Morì Monsig.re per colpo apopletico in Francfort, mentre ritornava in Italia gli 12 Febb. 1728 in età di anni 74. Il favore, di cui la supplico, accrescerà le mie obbligazioni, e pieno di desiderio de' suoi riveriti comandi, con indelebile stima, e rispetto mi dichiaro

Di V. P. Molto Rev.da

Treviso 14 Febb.° 1777

Divot.mo Obbl.mo Servitore

Giordano Riccati

Ill.mo Sig.r Sig.r Pron Coll.mo

Ho ordinato a Bologna le Opere del D. M. Mavarri, il cui titolo: Esamalava o Scienza fondamentale

Mal

Val

Ill.mo Sig.r Sig.r Pron. Coll.mo

Scrivo in letto, perchè sono 2 ½ mesi che me la passo fra letto e camera, e in questo mese nelle mani del Medico.

La condotta dell'Ab. Stefani non è in Secreta, ma bensì nella Cancelleria, perchè il Canc.r custode dell'Archivio è innacessibile, e scortese. Io tengo che l'Ab. Stefani di Baviera non è il nostro. Un confronto di Salmi e Mottetti di quello coi Duetti e Terzetti del nostro ne può accertar chiunque. La venuta dei Principi di Brunsvik a Venezia stabilisce l'Epoca della partenza da Pad.a dell'Ab. Stef.i Io l'ho conosciuto qui di presenza circa l'1723.

Ecco quanto posso dirle in risposta al foglio suo compit.mo

Sono in una totale inazione: non ho potuto assistere alla funzione della S. Lingua, ne alle susseguenti, e non sarà poco, se potrò ripigliarle in Marzo.

Mi rassegno intieramente alla sua ubbidienza, e col più profondo costante rispetto mi protesto

Di V. S. Ill.ma Pad.a 19. Febr.o 1777

V.ra Ill.ma Obblig.mo Servitore
F. Franc.o A.o Vallotti M. C.

Mah
Valt

Ill.mo Sig.r Sig.r Pron. Col.mo 459

Illustr.mo Sig.r Sig.r Pron. Coll.mo 461

Il S. Frezza mostra di non capire qual Uomo si fosse il Palestrina. Io non saprei meglio di lui porre in musica il C. F. del Vexilla, e il tempo mi manca per le conseguenze della grave età. Vedrà per tanto qui annessa la pri. strofa di quell' Inno, copiata dalle stampe di Roma. Osserverà il C. F. ora in una Parte, or in un' altra con sublime artifizio disposto. Vedrà che il Palestrina lo à scritto in A la mi re il tuono: non già in E la mi del tuono aspro; quale poi sarà il morbido? Penai rilevarà V.S. Ill.ma, che l'odierna cantilena è non poco alterata, come pur lo sono presso che tutte quelle degli altri Inni: e ciò per la bizzaria dei nostri

moderni maestri di C. F., e direttori del Coro, li quali bene spesso mi recan nausea facendomi sentir le cantilene or accorciate, or allungate, e poi tanti b. molli, e diesis aggiunti, che snervano affatto la dignità e la maestà di quel venerando Diatonico.

Desidero e bramo che Dio la conservi in perfetta salute, onde possa V. P. Ill.ma vie più giovar al Pubblico colle dottissime sue produzioni, mentre con piena vera stima, e profondo rispetto mi protesto.

Di V. P. Ill.ma

Padova 30. Luglio. 1779.

P. S. A tempo mi sono accorto, che il buon Copista nel scriver le chiavi, ha creduto di correggere la stampa.

Um.mo Div.mo Obblig.mo Servidore
F. Francescant.o Vallotti M. C.

Mol
Val

Ill.mo R.mo Sig.r Pron.e Col.mo

Ill.mo Sig.r Sig.r Prone Coll.mo 469

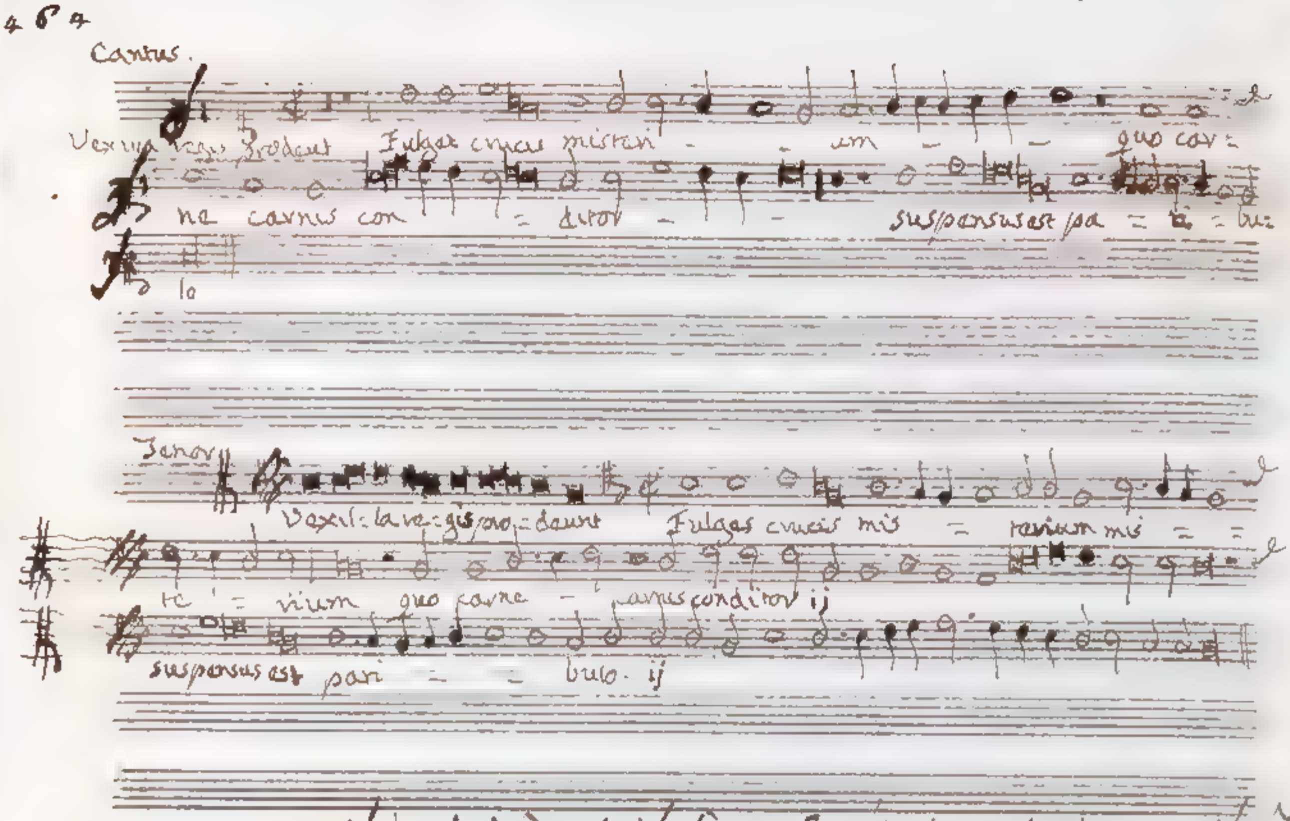
Molto Rev.do Sig.ra Sig.r Prone Colmo 467

463

stesso nome, lo stesso cognome, a essere
Ecclesiastici, e Professori di Musica, e di più
avessero la medesima età; imperciocchè quan-
do lo Steffani di Baviera l'anno 1674. pubblicò
i suoi Salmi a otto avea anni 19., e la stessa età
avea ancora lo Steffani di Castelfranco nato li
anno 1654. li 26. Luglio. Aggiunga che un Fratel
maggiore di M. Steffani per nome Ventura fu, per
molti anni alla Corte di Monaco, ed ottenne da
quell'Elettore il titolo di Consigliere. Che se i Salmi
a otto, e i Mottetti sono di molto inferiori ai Duetti,

agli

464

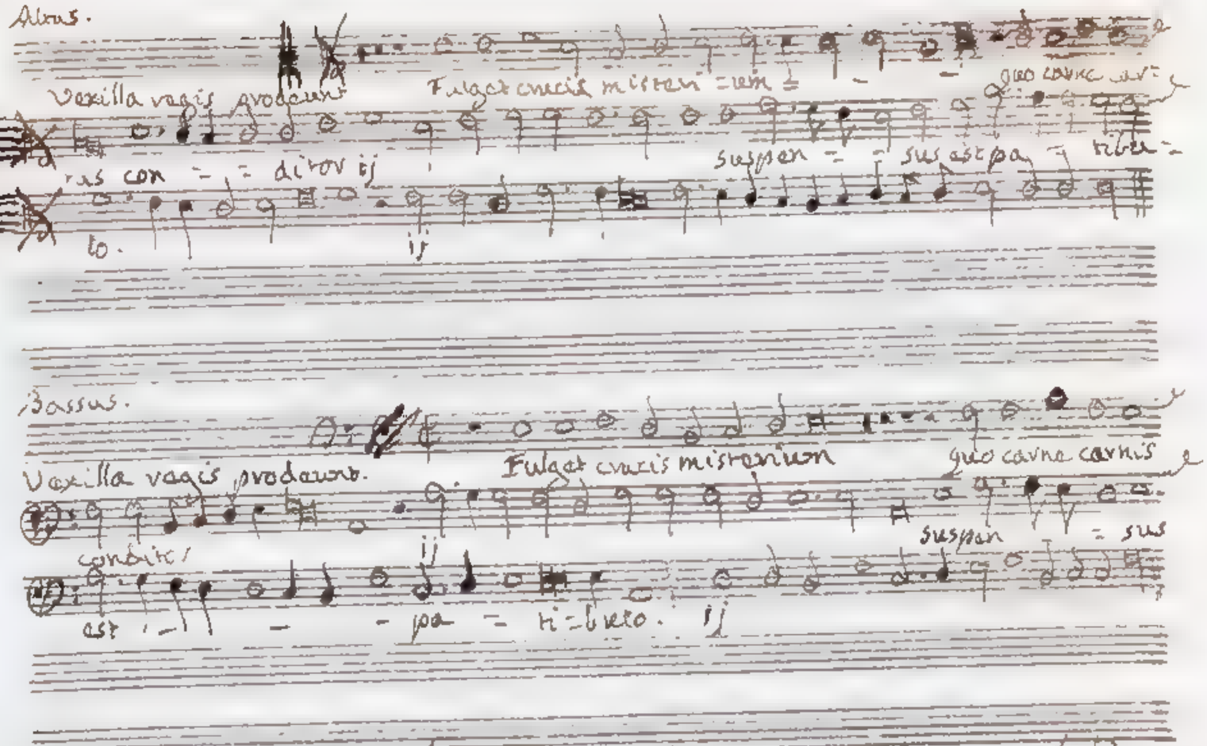


Chiavi/ C. p il Sopr.o / C. in 3.a riga p il Ten.e /

Ill.mo Sig.r Sig.r Pron Col.mo

Molto Rev.do Sig.r Sig.r Pron Col.mo 467

465



C. nella 2.a riga pel Contr.o / F. in 3.a riga pel Basso.

stesso nome, lo stesso cognome, e fossero Ecclesiastici, e Professori di Musica, e di più avessero la medesima età; imperciocchè quando lo Steffani di Baviera l'anno 1674. pubblicò i suoi Salmi a otto avea anni 19., e la stessa età avea ancora lo Steffani di Castelfranco nato li anno 1654. li 20. Luglio. Aggiunga che un fratel maggiore di M. Steffani per nome Ventura fu, per molti anni alla Corte di Monaco, ed ottenne da quell'Elettore il titolo di Consigliere. Chi sa i Salmi a otto, e i Mottetti sono di molto inferiori ai Duetti; agli

Ill.mo Sig.r Sig.r Pron. Col.mo 469

Molto Rev.do P.re Sig.re P.rone Col.mo 467

Essendo state stampate nel Tomo XXXIII. della Nuova Raccolta di Opuscoli diretta dal P. Lettore D. Fortunato Mandelli le Notizie di Monsignor Steffani da me compilate, ed avendomi il P. Lettore regalate alquante copie del detto Opuscolo, ne spedisco una a V. P. Molto Rev.da supponendo che le possa riuscire di aggradimento per la molta stima, che professa alla rara eccellenza di M. Steffani nel Contrappunto. Mi sovviene, ch'Ella opinava essere i Steffani di Baviera, e quello di Castelfranco due persone diverse. Sarebbe frattanto un' assai difficile combinazione, che due Soggetti avessero lo stesso nome, lo stesso cognome, e fossero amendue Ecclesiastici, e Professori di Musica, e di più avessero la medesima età; imperciocché quando lo Steffani di Baviera l'anno 1674. pubblicò i suoi Salmi a otto avea anni 19., e la stessa età avea ancora lo Steffani di Castelfranco nato li anno 1654. li 25. Luglio. Aggiunga che un fratel maggiore di M. Steffani per nome Ventura fu per molti anni alla Corte di Monaco, ed ottenne da quell' Elettore il titolo di Consigliere. Circa i Salmi a otto, e i Mottetti sono di molto inferiori ai Duetti;

agli

4 8 4

4

egli è di nuovo considerarli come opere giovanili.
Intendo ch'Ella pubblichi quanto prima il suo Trattato di Contrappunto, il quale certamente riuscirà degno di un eccellentissimo Maestro, ed io lo leggerò con sommo piacere, e profitto.
La mia Opera l'ho compiuta otto anni fa, e dopo varj inutili tentativi ora spero che possa imprimersi o in Firenze, o in Siena. Sarà Opera di un Dilettante, e per questo titolo meriterà forse compatimento.
Si conservi in buona salute, come ardentemente desidero, mi onori de' suoi graziosi comandi, e si degni di credermi quale col maggiore rispetto mi sottoscrivo

Di V. P. Molto Rev.da

Treviso 2 ottobre 1779.

Molto Rev.do P. M. Francescantonio Vallotti. Padova

Divot.mo Obbl.mo Servitore
Giordano Riccati

Mol
Val

Ill.mo Sig.r Sig.r Pron Col.mo

4

Ill.mo Sig.r Sig.r Pron.e Col.mo

Sommo e singolar debito professo a V.S. Ill.ma per le
notizie favoritemi del fu Mr Steffani di gloriosa
ed immortale memoria. Ma con tutte le diligenze
fatte dal Sig.r Co. Dom.co Lolcastri, non so indurmi
a credere, che non sia stata registrata la con-
dotta in questa Cap.a del nostro Monsig.r Steffani.
Oh questo Cancelliere! esperto credo.
Dopo lungo incredibile sterminio mi veggo final-
mente al caso di produrre in breve il p.o libro
del mio Trattato. Lo trasmetterò tosto a V.S. Ill.ma
e non senza rossore lo porrò sotto gl'occhi suoi.
Il principal mio scopo si è di preservare la Gio-
ventù d'Italia dal Sistema di Mr Rameau che
oltre la nazione francese ha conquistata l'Ingle-
se, e ormai l'Italiana in buona parte. Ho pur
anche in vista il Sistema di D. Eximeno mate-
matico di gran merito, che ha saputo in soli tre
anni impossessarsi della Musica teorica, e
pratica. Conviene però stare con gl'occhi aperti.

Pad.a 09 1779. F. Fr.co [illegible]

470

4

Con sommo piacere rilevo poi dalla stimat.ma sua, che si sta stampando in Toscana il di Lei Trattato della Musica, e sarà questa certam.te Opera compiuta che fisserà per sempre la giusta idea intorno ad ogni e ciascheduna punto alla Musica spettante. Nondimeno lascio correre il mio Scartafaccio, mentre oltre i varj Trattati pubblicati in Italia in questi ultimi anni altri ne stanno per uscire; anzi per uno di questi si fanno Associati in copia nella Toscana, ove l'aut.e ha dimorato per anni. Anderà dunque con questi alla sorte anche il mio e ne sarò contentissimo se giungerà ad ottenere benigno compatimento da V. S. Ill.ma il cui giudizio mi vale sopra tutti. Sarò sempre a suoi comandi ove giungano le deboli mie forze, e sempre colmo di alta stima e venerazione ho l'onore di sottoscrivermi

Di V. S. Ill.ma Padova 8. Ottobre 1779.

P. S. Le recenti funz.i anno cagionato il ritardo della risposta.

Um.mo Div.mo Obblig.mo Servitore
F. Francescant.o Vallotti M. C.

Mo.
Val.

vaa. vg. 1529. [illegible]

4

Illmo Sig.re Sig.r Pron Colmo 4.71

Jeri solamente ho potuto esporre al pubblico il mio
libro, e tosto mi do l'onore di spedirnele
un esemplare, coi sentimenti da me anti-
cipati a V. S. Illma con l'ultima mia lettera.
La supplico per tanto di farne giudizio non
già da sommo Geometra, qual è V. S.
Illma, ma bensì con la profonda cognizione
solamente ch'Ella possiede della Musica
teorica, e pratica. In ogni modo li suoi
avvertimenti mi saranno sempre utili, e
le ne professerò debito. Frattanto le ricon-
fermo li miei sentimenti inalterabili di
stima, rispetto, e venerazione col soscriver-
mi

Di V. S. Illma

Pad.a 19. Ottobre 1779. Um.o Div.o Obb.mo Servidore
F. Fr.co A. Vallotti

4 7 2

4

ui sono
7/mio

4

Al Nobile Sig.r Sig.r Pron Coll.mo
Ill.mo Sig.r Co: Giordano Riccati

Con un involto
sig.to C. G. R.
Venia

Treviso

Molto Rev.do P.re Sig.re P.rone Col.mo

Il prezioso Dono del Libro primo della Scienza teorica,
e pratica della moderna Musica mi ha obbligato infini-
tamente, ed io ne porgo a V. P. Molto Rev.da i più
divoti ringraziamenti. L'Opera è degna del P. M.
Vallotti, a cui desidero lunga vita e salute, acciocchè
possa dar compimento ai rimanenti tre Libri, che
dagli Amatori della Musica saranno avidamente
aspettati.

Ho letto il detto Libro con mio sommo piacere, e mi sono
consolato, che discordando in alcuni punti dal mio
Saggio, le diverse opinioni si possono conciliar fa-
cilmente. Mi ricordo, che anche al Sig. Tartini non
piaceva la denominazione di consonanze perfette,
di consonanze imperfette. La questione frattanto
si riduce a puro nome; imperciocchè i numeri
impari 1, 3, 5 ci somministrano tre gradi di
consonanze di massima, di media, e di minima
perfezione. Le prime le chiamo equisonanze,
le seconde consonanze perfette, e le terze consonanze
imperfette, ch'è quanto a dire consonanze meno
perfette.

Più importante è il punto della dissonanza, ed in
questo parimente penso che saremo meno distanti

di

di opinione di quello che a prima vista apparisca. E pri-
mieramente andiamo certamente d'accordo nell'idea
generalissima della dissonanza, la quale è un suono
preso dalla scala del Tuono, che si aggiunga all'accom-
pagnamento consonante. Sotto questa idea sono com-
prese tutte le dissonanze senza veruna eccezione. Alquanto
più ristretta è l'idea, che le dissonanze dipendano dalla
ragione geometrica o continua, o discreta, non ab-
bracciando essa né la Nona minore, né l'Undecima
maggiore, le quali non contengono due intervalli
simili, essendo nella prima le due Quinte una giusta
e l'altra minore, e nella seconda le due Quarte una
giusta e l'altra maggiore. Ella è poi, mi permetta
il dirle, ~~alquanto sforzata~~ che non mi acquieta la maniera, con cui tenta di
provare le suddette dissonanze di natura originaria
geometrica. Né vale il notare, che la Quinta minore,
e la Quarta maggiore rappresentando la Quinta, e la
Quarta giusta, perché si usano come consonanze, si
può sostenere, che negli accordi di Nona minore, di
Undecima maggiore sussista la ragione geometrica;
imperocché se la differenza del Semituono minore
non impedisse la similitudine di due intervalli,
diverrebbe dissonante l'accordo di Terza maggiore,
Quinta, e Ottava, il quale contiene due Terze una
maggiore

maggiore, e l'altra minore. In oltre se la differenza
del minor Semituono non turba la proporzione geo:
metrica, molto meno verrà tolta la ragione armo-
nica dalla differenza di un quarto di Tuono, e perciò
la Settima minore, l'Undecima, e la Terzadecima
potranno rettamente considerarsi armoniche, e tali
che le durate delle loro vibrazioni siano adequatamente submultiple
di quella del perfettissimo loro Basso, ch'è l'unità.
Se una vibrazione acuta, è submultipla di una grave
nella durata, l'orecchio giudica più facilmente
delle proporzioni di queste ~~queste~~ durate; e quindi
confondendo esso il prossimo composto coll'esatto
semplice, accaderà che creda le durate delle vibrazioni
della Settima minore, dell'Undecima, e della
Terzadecima, non altrimenti che quelle della Nona,
e della Decimaquarta maggiore submultiple delle
durazioni delle vibrazioni dell'ottimo Basso. Non si
possono accettare esattamente nel Contrappunto le ragioni dissonanti
$\frac{1}{7}$, $\frac{1}{11}$, $\frac{1}{13}$, perchè non ammettono preparazione, la
quale è indispensabile in riguardo alla Undecima, e alla
Terzadecima. Esse ragioni per altro si concilierebbero
per approssimazione colla ragione geometrica; imperioc:
chè nella Settima le due Terze 5:6, 6:7, nella Undecima
le due Quarte 6:8, 8:11, nella Terzadecima le due

Quarte

4 7 6

4

Parte 6 : 4, 10 : 13. differiscono per un quarto di Tuono all'in circa. Quantunque ella stabilisca, che la perfezione delle Dissonanze sia relativa a quella degli intervalli, ch'esse dividono, nulladimeno ingenuamente confessa, che specialmente fra le Nona, la Undecima, e le Terzadecime quelle sono migliori, in cui ha luogo la geometrica proporzione; sopra di che Ella si degni di rileggere ciò che ho scritto nel Saggio.

Ma lasciando da parte questa controversia, la sua Opera è piena da capo a fondo di ottime, e massiccie riflessioni, e per ogni dove si dimostra parto di un consumatissimo Maestro e nella teorica, e nella pratica. Me ne rallegro adunque con Lei, che dall'applauso, con cui verrà ricevuta prenderà lena, e coraggio per sollecitamente ultimarla con grande utile e decoro della Musica Professione. E rinnovandole gli attestati della mia obbligazione, pieno di vera stima, e di pienissimo rispetto mi sottoscrivo.

Di V. P. Molto Rev.da

Treviso 25 Ottobre 1779

Divot.mo Obbl.mo Servitore
Giordano Riccati